مع السريالي الروسي فلاديمير كوش:

الأفضل منذ سلفادور دالي!

ولد فلاديمير كوش سنة 1965، في منزل خشبي صغير من طابق واحد على الحافة الشمالية من موسكو. مثّل كوش معجزة حين أظهر موهبة فنية منذ أن كان في الثالثة أو الرابعة من عمره.

بدأ فلاديمير، وهو في السابعة من عمره في التعليم العام، بالحضور إلى مدرسة الفنون حتى وقت متأخر من المساء. أصبح على بيّنة من أعمال كبار فناني عصر النهضة، والانطباعيين المشهورين، والفنانين المحدثين. هنا، كان محظوظا في أن يكون لديه معلمون لم يحاولوا الضغط عليه بإكراهه على اتباع أسلوب نظري بعينه، بل شجّعوا لديه بدلا من ذلك حرية الإبداع.

حوار: جاليا مالدونوفا

ترجمة حسين عيد - مصر



فلاديمير كوش في مرسمه



شروق عند المحيط

حين يأتي الربيع في شهر سبتمبر

تصبح الصحراء الكئيبة حيّة ..

مغطاة بآلاف من زهور حمراء كبيرة!

معروف أنك تحبّ الزهور. هل لديك زهرة مفضلة؟ وإذا كان عليك أن تعبر عن نفسك مجازيا من خلال زهرة، فأيها تختار؟

كم أحببت في طفولتي تنمية نباتات غريبة. تخيّل أنّ هناك ثلوجا في الخارج، بينما تتفتح على النافذة زهرة أمارلس حمراء بشكل كامل. إنّها مبعوث غريب من بلدان بعيدة!

وكنت في أفكاري أودّ أن أنقل نفسي إلى صحراء كارو، حيث يبدو أنه لا توجد هناك حياة على يابسة جافة حمراء متصدعة من الحرارة، بينما تقابل أحيانا أشجار صبار ملتوية لا تبدو على قيد الحياة.. ولكن حين يأتي الربيع في شهر سبتمبر تصبح الصحراء الكئيبة حيّة، مغطاة بآلاف من زهور حمراء كبيرة.

تعتبر تلك رحلة غير عادية، وهو ما صنعته في خيالي بطبيعة الحال مع وجود كتاب في متناول اليدّ. ذلك هو ما يفسّر كيف ولدت لديّ تلك الرغبة في رؤية بلدان بعيدة. وقد تحققت تلك الرغبة بعد ذلك بسنوات كثيرة! كنت في ذلك الوقت في سنوات المراهقة.

وقد جرى إحياء صورة الزهرة الجميلة مرّة أخرى في رسم موسيقي للغابات. أمارلس هو اسم راعية غنم جميلة وصفها الشعر اليوناني منذ أكثر من ألفي سنة. والحقيقة، أنّ تلك الزهرة تحتوي في حدّ ذاتها على كثير من الشاعر!

أين تعمل عادة؟ وماذا يشبه ذلك المكان؟

إنني أفضّل مكانا صحيح الإضاءة، وأحبّ النظام الفني في الإستديو. كثير من محبي الفن وجدانيا يرغبون في ربط العملية الإبداعية مع الفوضى في أستديو الفنان. وكما لاحظ سومرست موم بأنهم على استعداد دائما لوضع الفنان في أستديو مفروش بشكل سيئ وقذر في مكان من العليّة.. لكن الفنان يحبّ النظام والنظافة.

كم من الوقت يستغرق تحوّل فكرة إلى لوحة كاملة؟ وما هي اللوحة التي عملت عليها أطول فترة؟

هناك مسافة كبيرة ما بين الفكرة والتحقق. تحتاج الفكرة إلى نضج، وأنا أحتاج الى رؤية الصورة المبدعة «ككل» (كما يقول علم نفس الجشطالت). وقد يتطلب نضوج فكرة وقتا طويلا جدا: أسابيع، وشهورا، وسنوات. لكن البستاني الخبير يعرف أن نباتا مختارا قد يستغرق بعض الوقت قبل أن تحمل شجرته ثمارا طيبة.

كيف توصلت إلى «الواقعية المجازية»؟ وما هو جوهرها؟

يعتبر تفكيرنا ولغتنا اليومية مجازا عميقا. إنّ أحد أكثر الأمثلة وضوحا هو «الوقت هو المال». لكن لم يقتصر الأمر فقط على استعادة نموذج من لغة، لأنّ عملية التفكير في حدّ ذاتها تعتبر مجازا. مجاز يسمح لنا أن نبني جسرا بين أشياء بعيدة من دون أيّ صلة بينها. أو كما عبر عنها أرسطو: «المجاز هو بديهية إدراك من تشابه بين الأشياء التي هي مختلفة».

هل يمكن أن تخبرنا بالمزيد حول كتاب «سفرة مجانية»، وفيلم «رحلة بحرية مجازية»؟

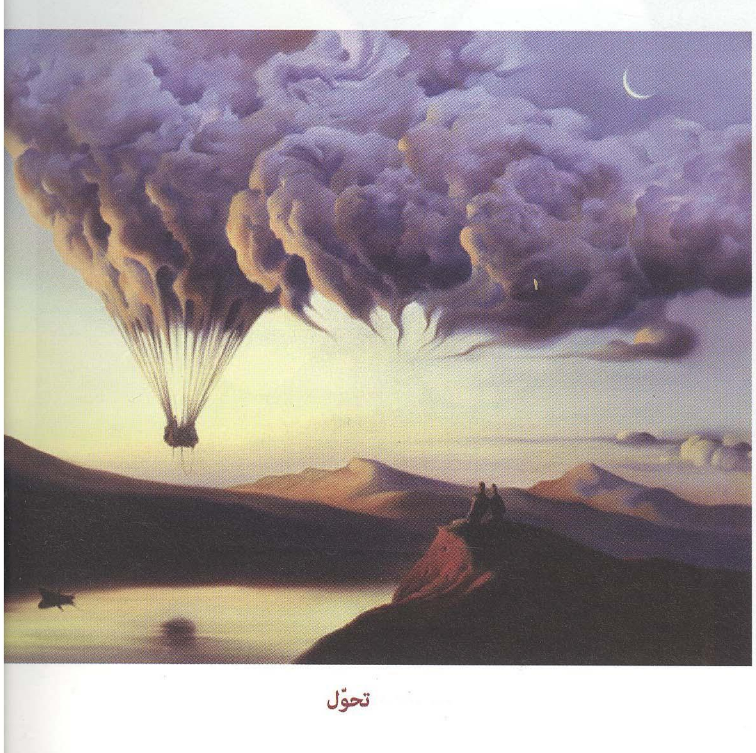
يعتبر كتاب «سفرة مجازية» فنا كاملا، وكتابا خفيفا به نصوص وقصائد كتبها أبي لتصاحب اللوحات، بحيث تسمح لك أن ترى «التشابه» في العلم والأدب والأساطير. أما كتاب «سفرة الى حافة الزمن» فقد كتبه عمي وأبي باعتباره قصة كاملة تدور حول اللوحات على شكل مذكرات. كما يعتبر مزيجا من قصة خيال علمي وكتاب فني. إضافة إلى أنه تحفة تصميم لوصف حي دقيق جرى إبداعه كـ"كتاب بداخل الكتاب».



جزيرة الكنز

هل لديك لوحات في منزلك؟ وما هي؟

تدعى اللوحة الموجودة في بيتي «ريح». وهناك حركة في تلك اللوحة، تذكرني برياح المصير التي جاءت بي إلى القارة الأمريكية العام 1990. يعرف كثير من الناس رواية ميتشل «ذهب مع الريح». كان هناك شيء مماثل يحدث في روسيا خلال بداية التسعينيات. كان النظام القديم ينهار، وهناك نظام جديد مختبئ وراء الدخان المتصاعد من حرق البرلمان.



تحوّل

ما العمل الذي تعتبره أكبر نجاح لك؟

أودّ اختيار لوحة «نيرو Nero». أعتقد أن هذه اللوحة تعبّر عن المجاز المزدوج لجوهر الزمن، من ناحية كونه مادة، يمكن أن تقاس بعدد طيّات قشرة من شجرة قديمة.

ما هي أصعب عقبة تغلبت عليها في حياتك؟

كانت تلك لحظة من سيرتي الذاتية، حيث كان يتحتم عليّ بعد العرض في ألمانيا، أن أقرر إلى أين أطير تاليا: إمّا أن أعود ثانية إلى روسيا التي لم تكن تحفل بي لكنها لم تزل بلدي الأم، أو أفعل مثل عوليس وأذهب في رحلة إلى المجهول.



وصول سفينة الزهرة

ما هو التعليق الأكثر غرابة الذي قيل عن لوحة من لوحاتك؟

التعليق النادر والأكثر غرابة عندما يقول شخص عن الأزهار في لوحة «عائلة زهور السحلبية الأفعوانية» إنها شرّ، أو إنّ القميص الأزرق في لوحة «ريح» يرمز إلى الطبقة العاملة. إن الآثار المترتبة على وسائل الإعلام لا تعدّ ولا تحصى.

ما هو هدفك التالي؟

لا أعتقد أنني وصلت إلى «السقف»، فهناك قياسات جديدة غير متوقعة، كما يجذب انتباهي دائما تزاملات حياة الناس والعالم المحيط بي. شعاري هو «يعتبر العالم مرآة للمجاز». كما أنّ وسائل التعبير عن نفسك تتغير أيضا، منتقلة من اللوحة التقليدية إلى شاشة التلفزيون، لكن تظلّ إمكانات الخيال البشري غير محدودة.

لقد أبدعت في فن النحت أيضا. هل مفاهيمك المجازية الخاصة متضمنة فيها بالمثل؟ وهل يعتبر فن النحت أكثر صعوبة من الرسم؟

إنّ الغرض الرئيسي من إبداع المنحوتات هو الرغبة في تحقيق الأبعاد الثلاثة الأصلية للوحاتي. لكنها تظلّ محتجزة بقيود فضاء الأبعاد الثلاثة، التي لا توجد في اللوحة ذات البعدين: المادة ونوعيتها والسطح واللون بطبيعة الحال.



تفاحة الفراشة

التعليق النادر والأكثر غرابة عندما يقول شخص إنّ القميص الأزرق في لوحة «ريح» يرمز إلى الطبقة العاملة!

أمارلس هو اسم راعية غنم جميلة وصفها الشعر اليوناني منذ أكثر من ألفي سنة. الحقيقة، أنّ زهرة أمارلس تحتوي في حدّ ذاتها على كثير من الشعر!


معرض كوش في لاس فيغاس

شعاري هو

«يعتبر العالم مرآة للمجاز»

كان من بين أهواء فلاديمير الشاب حبّه الذي لا يفتر للزهور، وهو ما أصبح لاحقا حيويا في تمثيلها الرمزي للعالم. استغرقت أحداث صبا الرسام حقبتي السبعينيات والثمانينيات، حين أمكنه فقط أن يحلم برحلات إلى أراض غريبة عبر نباتات استوائية كان ينمّيها على عتبة نافذته.

التحق فلاديمير كوش بالمدرسة العليا للفنون في السابعة عشرة من عمره، لكنه سرعان ما انسحب بعد مضي عام واحد. وبعد ستة أشهر من تدريب عسكري، فكّر قائد الوحدة أنه من الأنسب توظيف كوش حصريا للأغراض السلمية المسماة لوحات وملصقات دعائية.

بدأ فلاديمير العام 1987 بالمشاركة في المعارض التي ينظمها اتحاد الفنانين. وقد بيعت تقريبا كلّ اللوحات التي عرضها في معرض «كوبورج» بألمانيا العام 1990، وبعد إغلاق المعرض افترق طريقه عن طريق فنانين روسيين آخرين كانا قد رافقاه، لأنه سافر إلى لوس أنجلوس حيث عرض عشرين لوحة من أعماله، وبدأت «سلسلة أسفاره الأمريكية».

كسب كوش مالا في لوس أنجلوس عن طريق رسم بورتريهات على رصيف سانت مونيكا. ولم تكن العودة إلى الوطن خيارا لهذا الفنان، إذ بدلا من ذلك أنفق مدخراته في شراء تذكرة سفر إلى «أرضه الموعودة» هاواي.

اكتشف فلاديمير في هاواي الأرض التي حلم بها منذ الطفولة، حين رسم أولى لوحاته الزيتية حول موجة من تسونامي تتكسّر على شواطئ هاواي. كان مؤشر بوصلته موجها دائما نحو الجنوب. وهناك طوّر الفنان ألوان لوحة الرسام كي تشمل أشكالا وألوانا من جزر نابضة بالحياة، كما شكّل هناك أيضا أسلوبه الفذ ومنهجه ولغته.. الواقعية المجازية.

وافتتح كوش في العام 2001 أول معرض للفنون التشكيلية في لاهايتا بـ«هاواي»، بالإضافة إلى ذلك أصبح له الآن مواقع في نيويورك، ولاس فيجاس ولاجونابيتس، بكاليفورنيا، حيث يزوره المعجبون من مختلف أرجاء الأرض.


عشاء أخير


مغادرة سفينة مجنّحة

التعبيرية التجريدية أو الرش والصب

تناقضات التعبيرية التجريدية



يعني لفظ «تجريد» حرفيا «أن تختصر» أما لفظ «تعبير» فيعني «أن تدفع قدما»، فهل أدرك روبرت كوتس الناقد الذي منح التعبيرية التجريدية استخدامها الحالي وذلك في العام 1946 (وكانت قد أطلقت من قبل على عمل كاندنسكي) هذا الاختلاف الاشتقاقي؟ وللإجابة عن هذا السؤال أرجح أن تكون الإجابة بـلا. وهل كانت كتاباته النقدية حول لوحات هانز هوفمان المعروف بنظريته في التكوين الفني المعتمدة على العطاء والأخذ مجرد مصادفة؟ قد يكون هذا الأمر محتملا. لقد كان المصطلح بالنسبة لكوتس ببساطة أكثر أدبا من مصطلح «مدرسة الرش والصب في التصوير».

هاري كوبر *

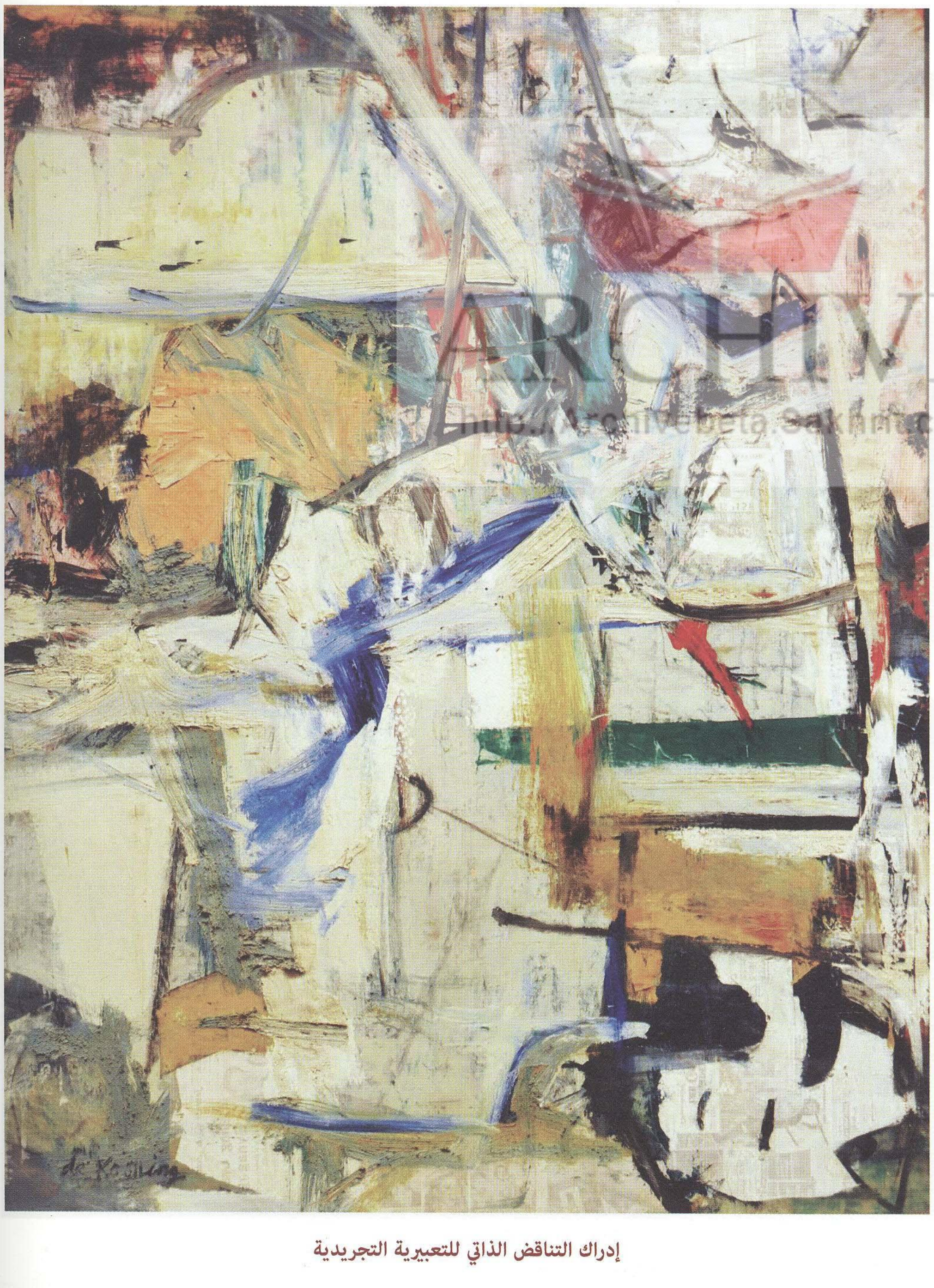
ترجمة نور الزامل - الأردن

لقد أصر الفنانون التعبيريون التجريديون على أن لأعمالهم الفنية موضوعات، الأمر الذي يعني أنها ليست تجريدية (بمعنى أنها غير ممثلة أي غير استحضارية وذات أشكال نقية)، وليست تعبيرية (باعتبار أن هذه الأعمال فورية، وشبيهة بالصراخ). وبالتأكيد أن هذا المصطلح قد بدا لهم مظللا كما بدت التكعيبية للفنان بيكاسو حيث كانت استجابته لها بإضافة مكعبات إلى عمله الفني. وقد يكون هذا المصطلح أفضل إذا ما ارتبط بالتصوير الفعل عند هارولد روزنبرغ ذي الطابع الوجودي، أو التصوير «ذي النمط الأمريكي» عند كليمنت غرينبرج ذي النغمة القومية (ولاتنس في هذا السياق أنها المقولات المخيفة)، أو حضرية أحدهم عند القول بـ«مدرسة نيويورك»، ولكنها هنا لا تنطبق بدرجة كبيرة.

يقدم مصطلح الرش والصب (ويمكن ذكر الكشط والخدش والصب وغيرها) على الأقل معنى ملموسا.

لكن ربما تم إدراك التناقض الذاتي للتعبيرية التجريدية، فقد يمكن تطبيق المصطلح على حركة منشقة. ولا أقصد هنا الإنشقاق المتعارف عليه بين مصوري «الحقل اللوني» وهم مارك روثكو وبارنيه نيومان وكليفورد ستل وبين مصوري «الإيماء» وهم ويليام دي كونينغ جاكسون بولوك وفرانزكلاين - وهو تمايز موهوم بينهم هذا إن وجد - ولكن وجود بعض التناقضات الحقيقية كافية لتحقيق الأذى. وهي عميقة بحيث تمكنت من الاستحواذ على تفكير الفنانين حتى يومنا هذا.

أصر الفنانون التعبيريون التجريديون على أن لأعمالهم الفنية موضوعات، الأمر الذي يعني أنها ليست تجريدية



إدراك التناقض الذاتي للتعبيرية التجريدية

وفي ما يلي عشرة من هذه التناقضات:

1- فرقة الأفراد المتفرقين: وتعبر عنها تماما صورة الـ«النزقون» مجلة «لايف» الشهيرة حيث تقول الحقيقة كاملة. يظهر في الصورة خمسة عشر مصورا ولا توجد أي نظرة أو إيماءة تشير إلى ارتباط أحدهم بالآخر، فهم يمسكون بسجائرهم أو أنفسهم أو الاثنين معا. كانوا في العام 1950 يعملون بجد لينحتوا أساليبهم الفردية، لذا فهم مشغولون بمخاطر ظهورهم سوية في مجلة «لايف» أكثر من حرصهم على المنافع التي لا يمكن لأحد إنكارها. يا له من شيء مخجل!

2- أكاديمية اللاادريس: تناقض واضح بين كلمتي: «أكاديمية» و«اللاتدريس». ففي سنة 1948 قام روثكو وستل وروبرت ومذرويل وديفيد هير وويليام بزيوتس بتأسيس موضوعات «كلية الفنان». ويبدو أن البرنامج قد أسس على رغبة قوية بعدم ترؤس هوفمان وكأنه جالس في مشغله الفني بعظمة. فقد كانوا ينظرون إلى الأمر على أنهم «مجموعة من المصورين يقوم كل واحد منهم بزيارة الأكاديمية مرة واحدة بعد الظهر من كل أسبوع، ويعتبر كل واحد منهم نفسه مختلفا عن البقية، ولدى كل فنان منهم الحرية في التدريس وفق الطريقة التي يختارها، كما أنه حر في أن لا يأتي، كما قال ستل. لم يأت ستل أبداً إلى الأكاديمية - مفاجأة كبرى- ولقد اختفت الأكاديمية بعد عام واحد.

3- الاقتناع بالشك: كتب رالف والدو إمرسن في مجلة سيركلز: «إن أمزجتنا لا تؤمن بأي منا». وأضاف «أنا في طبيعتي عظيم ونبتة برية تنمو بجانب الحائط». قد يبدو لنا الآن أن وضع الـ«إراسبلز» السريع التغير كان يتسم بالمبالغة ولكنه في الواقع كان عميقا جدا. لا يمكنك القضاء على بيكاسو وماتيس من دون كثير من الإيمان وكثير من الشك. لكن الأكثر من ذلك هو أنه كان لديهم فعلا إيمان بالشك. وباقتباس جملة دي كونينج فيمكن أن نقول إنهم كانوا جميعا «ومضات ضوء خفيفة».

4- الطبيعة غير الميتة: (لقد حاولوا أن يقتلوها لكنها استمرت بالرجوع). فعندما أعطى هوفمان الملاحظة المفعمة بالتحدي بأن بولوك لم يرسم من الطبيعة فكان رد بولوك له «أنا الطبيعة». لقد بقي آرشيل جوركي يرسم نباتاته البرية والأشواك بدقة منحنيا وقريباً منها حتى لا يخطىء، واختار دي كونينج طريقه. ونقحت التعبيرية التجريدية استراتيجيات متنوعة لإزاحة العلاقة التصويرية مع العالم، لكنها كانت كالعطر الكريه الذي يبقى عالقا في الأجواء المحيطة. قام روزنبيرغ أحد رسامي الأحد بتسمية أحد أعمال بولوك باسم «لافندر مست» أي شذى الخزامى فثبت هذا الاسم على ذلك العمل.

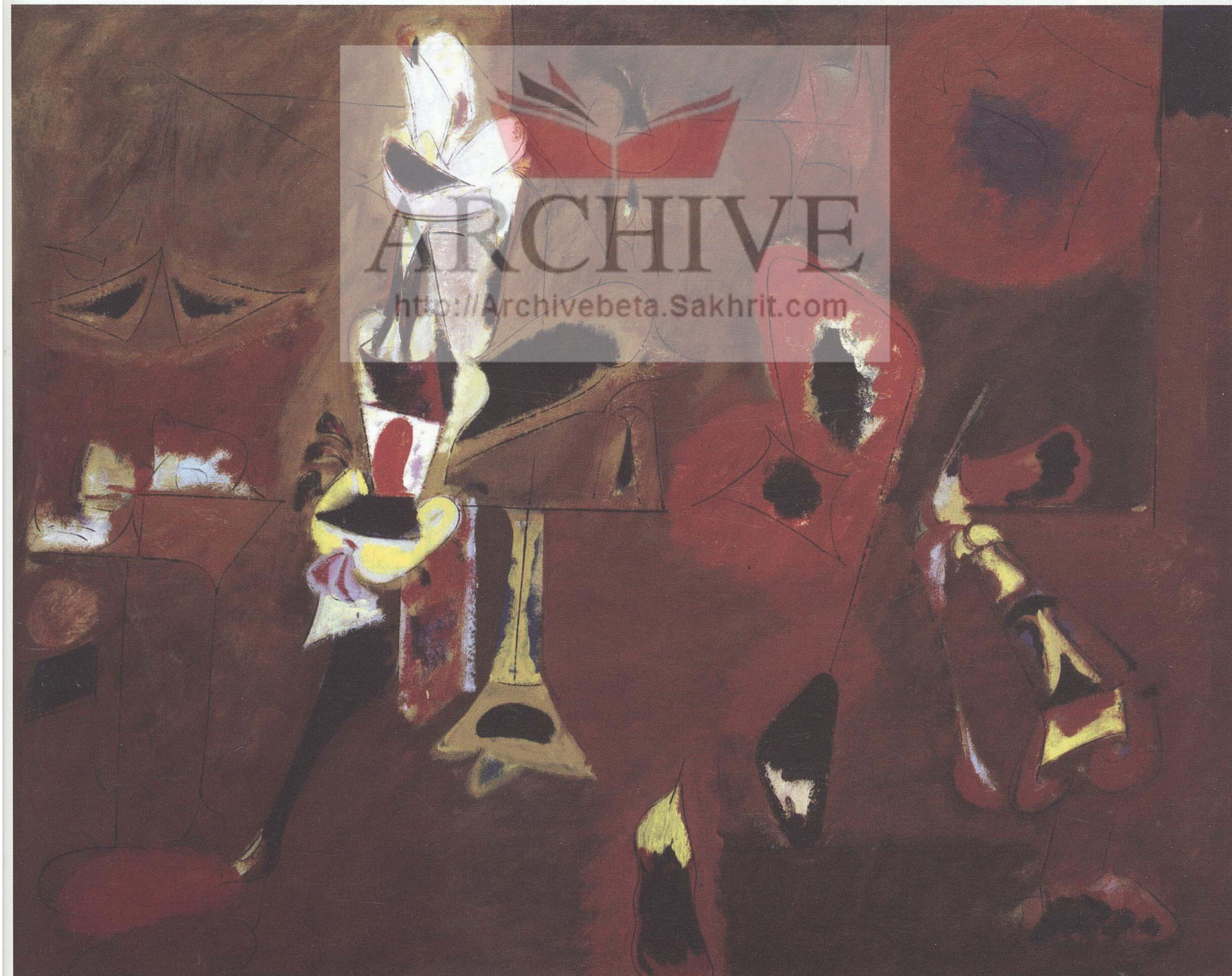
5- عفوية تحت السيطرة: قال بولوك «إنني لا اعتمد العفوية لأنني لا أعترف بها». لم يكن بولوك يحتج كثيراً! فكلما تشاهد أفلام هانز ناموث أكثر تدرك مدى قلة حالة الشرود عند المصور.(سؤال، من قال: «عندما لا أبدو في حالة وعي بما أفعل فإن ذلك يعتبر نجاحا تاما»؟ الإجابة: ماتيس.) قام كلاين ومذرول بزيادة إيماءاتهما، أما دي كونينج وبولوك فقد نشرا العشوائية على جميع أرجاء السطح ولكن بحذر.

6- التحفة الفنية غير المنتهية: «متى تكون اللوحة منتهية؟ كان أحد أهم الأسئلة الرائعة في ذلك الوقت، وكان مطروحا في أغلب الوقت. هنالك جواب قصير وفر الكثير من العناء، وهو: عندما لا تكون مكتملة».

7- الكلمة الصامتة: توقف روثكو عن الكتابة حوالي العام 1948- سنة العجائب التي خلالها وجد كل من روثكو وبولوك ونيومان تميزه الفني- لأنني أعتقد أن روثكو اعتبر التصوير كلاما. وهكذا كان الأمر مع بقية رفقائه. يا له من أمر سيئ لأن التصوير ليس كلاما، ولا التصوير التجريدي كذلك، لأنه لا يوجد قاموس لغوي لعلاماته. وبإدراك هذا بقي أدولف جوتليب واضحا باعتدال سواء أكانت لوحاته عن التراجيديا اليونانية كما في «عيون أوديب،1941» أو نووية كما في «الانفجارات، 1957- 1974». أما بالنسبة للآخرين فقد انكبوا على الرموز والعلامات الغامضة.

8- الجدارية على حامل اللوحات: بقدر ما ابتعدوا عن استعمال «حمار الفنان» (ففي الهولندية اللفظة (إيزل- ezel) تعني حمار بقدر ما جاهدوا في سبيل تقدير المجتمع الواضح. واستمروا بالعمل وفي النهاية بدأوا ببيع ما سماه جرين بيرغ في العام 1948 باختصار «الصورة القابلة للنقل معلقة على الحائط».

9- ورق الحائط لعصر التكوين: «روسنبرغ 1952»: قديم لكنه جيد فهو يصور ين- يانغ (ين- يانغ: نظرية للأنثى والذكر حسب الإزدواجية الصينية) بشكل كامل من حيث السامي والسخيف. إنها ديكور كأنها الفن التاريخي الوحيد الممكن في



«متى تنتهي اللوحة ؟ .. عندما لا تكون مكتملة»

العصر الكارثة النووية. كما قال ناف.

10- الذات الكونية: كيف ترفع قيمة نفسك من خلال أسلوبك المميز؟ أبدع روبرت فروست في تبيان ذلك من خلال قصيدة مرحة وفيها سخرية من الذات تدور حول التحديق لما بعد انعكاس صورته في قعر البئر وفي النهاية الرؤية، «خلال الصورة شيء أبيض غير مؤكد ما هو.... أهو الحقيقة؟ أهو حصاة من حجر الكوارتز؟ لمرة أخرى، بعدها، هناك شيء».

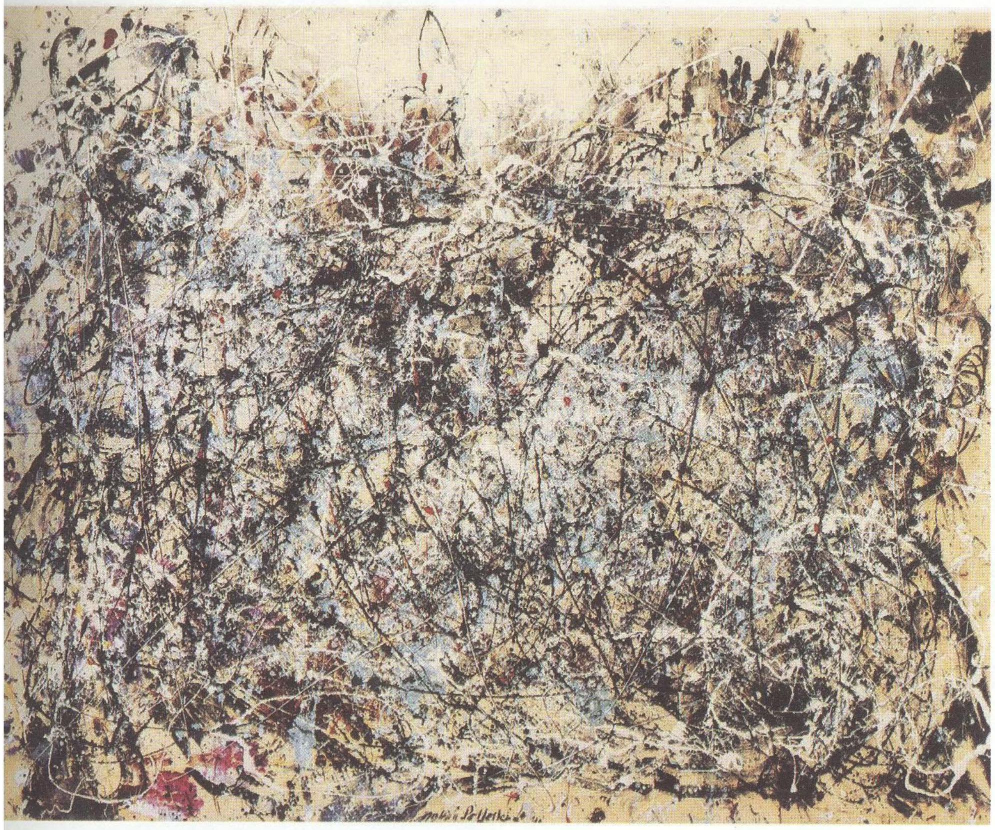
إنه لمن المدهش كم من الفنون المعاصرة تبدو مكرسة لقبول هذه التناقضات وإعادة إنتاجها حتى بطريقة أكثر حدة. (أو قد لا يكون هذا مدهشا: إنه ومن دون النظرة الاستعادية في الممارسة المعاصرة، قد لا يبدو العديد منها مرئيا على الإطلاق.) قم فقط بالتفكير في ورق الحائط ذي التأثير - كنقيض للخلفيات الهادئه - والذي أنتجه آندي وارهل، أو الكلمات الصارخة بصمت لرسومات كريستوفر وول المطبوعة بطريقة التفريغ، أو الرسوم الحيوية الغامضة للطبيعة ببصمات ماتيو باريني، أو التشخيص للذات بسخرية تقترب من عدم الثقة بالنفس والمجسدة من قبل مارتن كبنبيرغر، أو الدمج بين التحكم الجمالي وفوضى الحواس في عمل كرستين ماركلي، أو أعمال جوش سميث التجريدية التي يرسم فيها اسمه الذي يظهر مصطلح «أسلوب التوقيع signature style» بشكل ملحوظ. ويحتمل أن التعارض الأكثر تأثيرا من بين هذه التناقضات يمكن أن يلقى على درجات مدخل «موضوعات الفنان»، وبسبب هيمنتها في علم أصول التدريس الذي يحدد نموذج اليوم المسمى بمدرسة الفن. كما سمعت ماتيو ريجي يعلق في محاضرة في «مجموعة فيليب» في أحد الأيام يقول «لا تستطيع تعليم الفن ولكنك تستطيع أن تتعلمه». ومع ذلك، فإن كل هذا التعظيم الغامض «لا يمكنه خداعي، ولا يستطيع أن يعيد ما أتخيله أو أتصوره عن روح التعبيرية التجريدية. إنني أفتقد التناقضات القديمة (عند مقابلتها مع نسخها الهزلية التي ظهرت مؤخرا)، ذات النهايات المفتوحة والعظيمة. بهجة النصر واهتزازة الخسارة. أصبح التصوير اليوم (سامحوني) دارجا ومتكلفا بدرجة كبيرة. أعطني إن أمكن المزيد مما سماه فيليب جستن في إحدى مقالاته النادرة بـ«الإخلاص والأمل والاستحالة» (1965). إن كان ذلك ممكنا. فسيكون هذا إرثا جميلا.

* هاري كوبر هو المسؤول عن الفن الحديث والمعاصر في المتحف الوطني في واشنطن العاصمة الأمريكية.



ورق الحائط بديل للخلفيات الهادئة

كم من الفنون المعاصرة تبدو مكرسة لقبول هذه التناقضات وإعادة إنتاجها حتى بطريقة أكثر حدة!



الدمج بين التحكم الجمالي وفوضى الحواس

حروف وألوان ..

ضوء وصوت

الفنانة مي عبداللطيف السعد



الفنانة مي السعد أقامت المعارض الفردية والمشاركات الجماعية على المستويين المحلي والخارجي ، وتشارك في المؤتمرات والمهرجانات والتجمعات الدولية للفن التشكيلي.

وتظهر لنا شخصية مي السعد الفنية ونزعتها الفردية وأسلوب تعبيرها القوي في اختيار ألوانها الزاهية الصاخبة وجرأة تقنيتها وتطبيقها على سطح القماش، ويظهر ذلك بوضوح في مواضيع العرضة والرقص الشعبي الرجالي بمصاحبة قارعي الطبول والدفوف.

خاص الفنون

نبذة عن الفنانة :



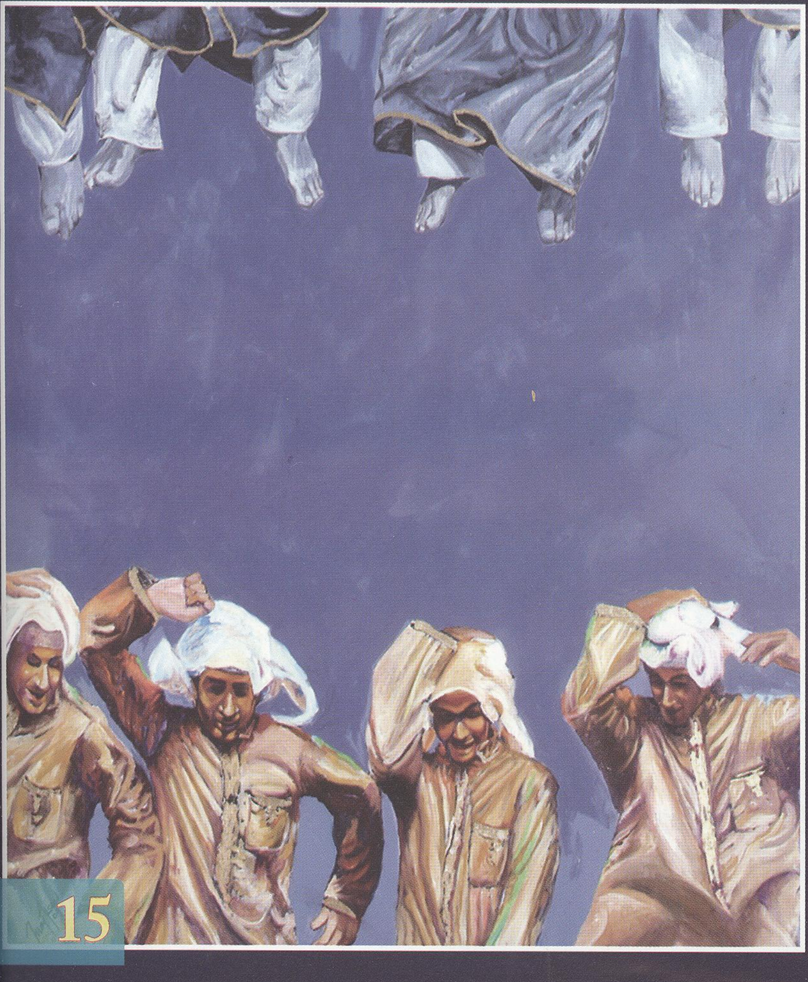
عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية في الكويت والرابطة الدولية للفنون في باريس وعضو مؤسس لجماعة التشكيليات الكويتيات.

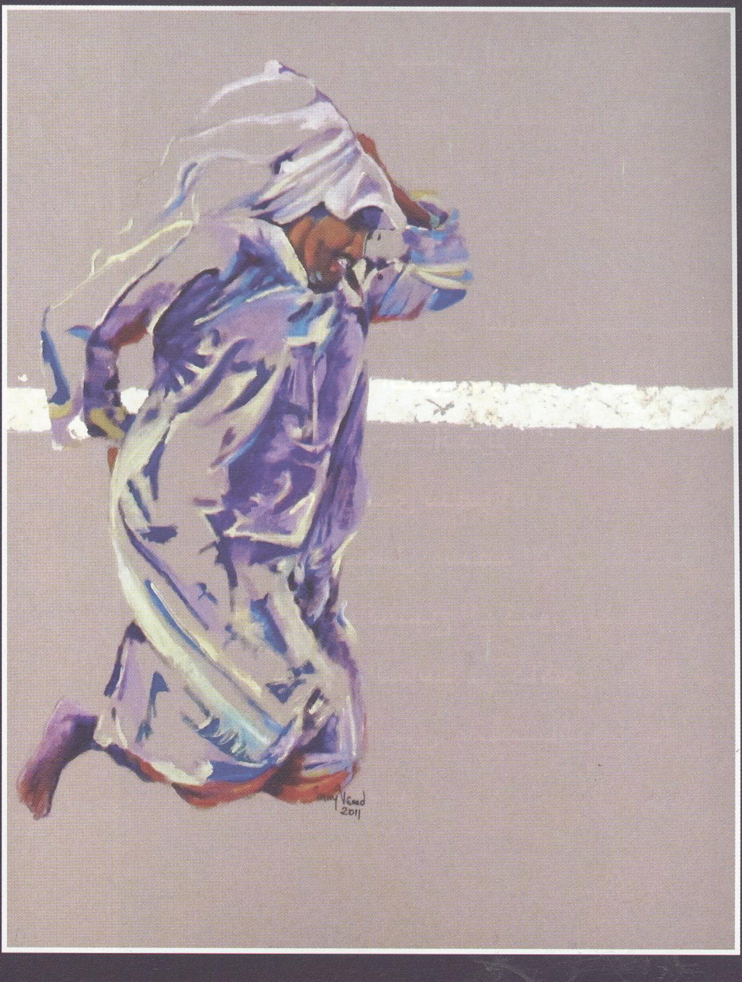
حاصلة على درجة البكالوريوس في الإدارة العامة من جامعة الكويت.

أتمت مجموعة من الدراسات الحرة والمتخصصة في الرسم من أكاديمية فلورنسا للفنون في إيطاليا وورشة عمل للبورتريه مع الفنان العالمي دانيال غرين. وبول رايلي وباتيناشريدو في الرسم المائي.

أقامت العديد من المعارض الشخصية والجماعية منذ العام 1993.













شاركت في بينالي الشارقة ومهرجانات القرين الثقافية .. والأيام الثقافية في الرياض وبيروت واليمن ودبي والأردن وألمانيا.

معظم أعمال مي السعد التشكيلي مقتناة في الكويت وخارجها في مركز الملك عبدالعزيز التاريخي بالرياض. ولدى سمو الأمير الملكي خالد الفيصل. وسمو الأمير سلطان بن فهد. والشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة والديوان الأميري. ومقتنيات خاصة داخل الكويت.



تتميز أعمالها بمفرداتها التشكيلية فتعيد صياغة الأشكال التي تختارها والإحساس بها وعلاقة بعضها ببعض في تكوينات تثير الإعجاب والاستمتاع البصري.

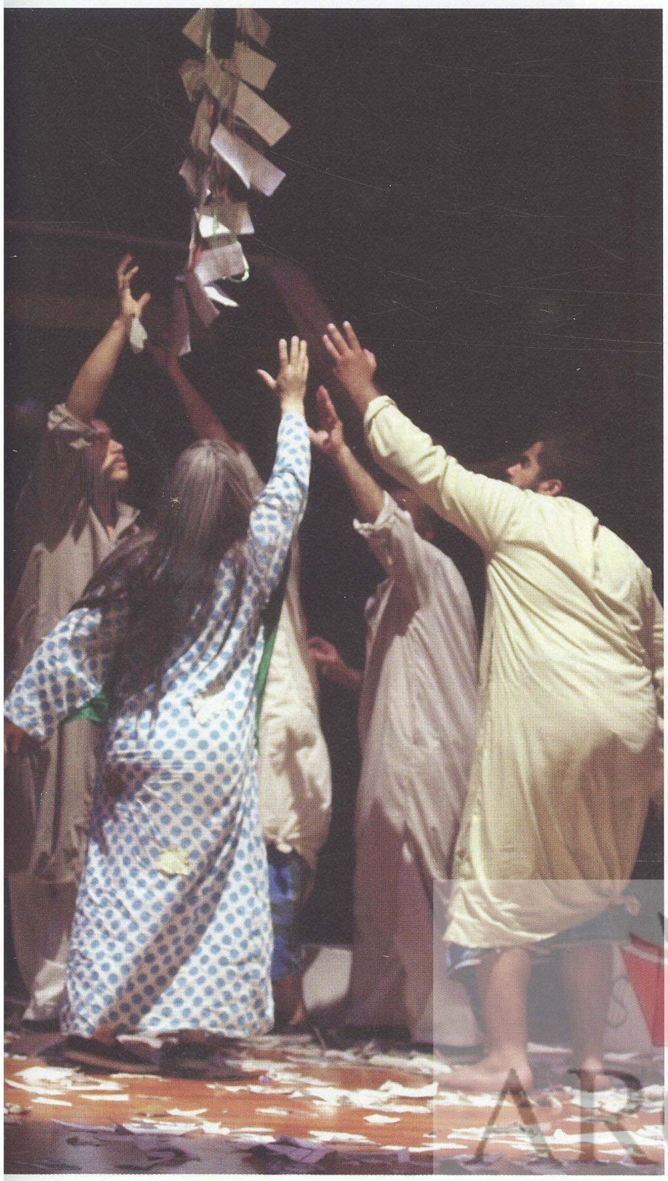
تجربتها الفنية اتضحت معالمها منذ العام 1998، سعيا وراء اللوحة المتحركة التي تنبض بالإيقاع حيث كانت الرحلة التي أسمتها صوت اللون.. نبض الضوء.

فبدأت منذ ذلك الحين باستحضار حالات الرقص الشعبي بكل طقوسه المشبعة بالإشراقات اللونية الصاخبة والمساحات التي لا يكدرها سكون ولا يحدها قماش مشدود على خشب بل تمتد خارجها.. ليعوم الإيقاع مبتهجا في قلب المشاهد.





حوارات الصمت المسموعة على المسرح



مدخل إلى فن البانتوميم

لأن المسرح سؤال إنساني مستديم، منذ سؤال جلجامش عن الخلود مرورا بخيار هاملت الشكسبيري «أكون أو لا أكون»، وليس انتهاء بكل الأسئلة المستعصية في راهننا الإنساني، وحيث إن المسرح تطوع مادته الخام كي تتناسب مع العصر، بات من الضروري استبدال اللغة المسرحية الحالية لتحل محلها لغة الجسد الطاغي على كل شيء. فلغة الجسد كانت ولا تزال تبحث عن أشكال جمالية متعددة تمكنها من قول ما تريد قوله، ومن خلال وحدة البناء تظهر التباينات واللقاءات بين الفنون المختلفة، ومن أهمها فن البانتوميم، التمثيل الإيمائي، أو التمثيل الصامت.

أحمد الماجد
ناقد - الإمارات

يستخدم مصطلح الإيماء للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة والإيماء ووضعية الجسد وتعابير الوجه بعيدا عن الكلام، وأيضا للدلالة على نوع معين من العروض يستند إلى هذا الشكل من الأداء. وللتعبير الجسدي في فن الإيماء خصوصية، فالإيقاع فيه ينتج عن المسار الخاص الذي تأخذه الحركة التي يسبقها ويتبعها فراغ يلفت النظر إليها. وتقابل كلمة إيماء باللغة العربية كلمتان مستعملتان في اللغات الأجنبية هما Mime وPantomime كذلك تستعمل أحيانا كلمة بانتوميم بلفظها الأجنبي. وجاءت كلمة Mime من اليونانية Mimos التي تعني المحاكاة بشكل عام. أما كلمة Pantomime فمأخوذة أيضا من اليونانية Pantomimos التي تعني الممثل الذي يحاكي كل شيء، وقد صارت في الحضارة الرومانية تدل على نوع من العروض يروى فيها الحدث بالحركة فقط.

وفي العصر الحديث، يستخدم اللفظ المعرب «بانتوميم» حيث يعبر عن تفجر القوى المحركة الكامنة في أعماق جسد كل إنسان، والتي تحدث فقط في لحظات التعبير الفني للإنسان.

كما أنه يصعب تحديد الفرق بين التسميتين، لكننا نلحظ ميل الممثلين المختصين لاستخدام كلمة Mime لأنها أكثر عمومية وليميزوا أداءهم عن البانتوميم الذي ارتبط تاريخيا بعروض المسارح الشعبية والاستعراضية.

التمثيل الإيمائي في الحضارات الإنسانية

لقد عرفت الحضارات القديمة كلها فن التمثيل الإيمائي كتعبير بحركة اليد أو الجسد، فقد كان الإيماء جزءا لا يتجزأ من رقصات الحروب وطقوس تقديم القرابين للآلهة وتقليد الحيوانات، قبل أن يشكل عرضا مستقلا ويدخل إلى المسرح كشكل من أشكال التعبير فيه. وفي الشرق الأقصى عرف فن التمثيل الإيمائي وأخذ شكلا متكاملا قبل أن تعرفه الحضارات الغربية، فقد استخدم الإيماء في الهند وفي الدراما الراقصة الطقوسية «باهاراتا تانيايتا» كما عرف في الكابوكي ومسرح النو الياباني، وفي أوبرا بكين حيث تترافق الرواية الدرامية مع الرقص والإيماء، لما كان الممثل يؤدي الحدث بالحركة في حين يقوم الراوي بسرد هذا الحدث بالكلام. وعرف الغرب التطور نفسه نوعا ما، فقد انبثق الإيماء من الرقص ودخل إلى المسرح منذ الحضارتين اليونانية والرومانية. فكان العرض الإيمائي لدى اليونان القدماء جزءا من طقوس الطبيعة والإخصاب، يقوم أساسا على تقليد الحيوانات مما أعطاه طابعا شعبيا، ثم صار يقدم على شكل عرض تهريجي مرتجل تؤخذ حوادثه من الحياة اليومية وتؤدي الحدث فيه شخصيات نمطية تضع أقنعة وترتدي ملابس محشوة بشكل مضحك. من جهة أخرى أصبح الإيماء جزءا لا يتجزأ من الكوميديا، وخاصة تلك التي كتبها بلاوتوس (254 ـ 184 ق.م) وتيرانس (184 ـ 159 ق.م)، فقد استوحى هذان الكاتبان المسرحيان الشيء الكثير من الإيماء الإغريقي ومن تقاليد الفرجة التي كانت موجودة أصلا في الحضارة الإتروسكية.

وكانت عروض الإيماء الرومانية في البداية تشبه مثيلاتها لدى اليونان من حيث الاعتماد على الشخصية النمطية والتوجه الهجائي الساخر والاستخدام الواسع

للحركات البهلوانية وللرقص. لكن الجديد هو دخول الممثلات من النساء في تقديم هذه العروض. ويُعتبر ديموس لابريوس (106 ـ 43 ق.م) أول مؤلف لاتيني كتب نصوصا إيمائية لها صبغة أدبية.

وانحسر هذا الفن كنوع مع نهاية الإمبراطورية الرومانية في القرن السادس الميلادي، إذ لاحقت الكنيسة ممثلي البانتوميم بتهمة الشعوذة، فتحول هؤلاء إلى قوّالين ومنشدين في القصور، وإلى ممثلين جوّالين يقدمون عروضهم في الساحات العامة، وصارت ملابسهم المزينة بالأجراس علامة تدل عليهم. ثمّ انتقل التراث الحركي لهذا النوع مع ممثليه من المهرجين والمرتجلين والبهلوانات والمنشدين الجوالين إلى مسرح الأسواق وصار جزءا من عروض المسرح الشعبي.

غذّت عروض الميم والبانتوميم الأشكال الكوميدية والتهريجية مثل الكوميديا ديللارته والكوميديا الإليزابثية والفارس وغيرها، فقد احتوت قاعات معظم المسارح الإليزابثية على عروض صامتة، وأهم مثال عليها العرض الإيمائي الذي أدخله شكسبير على مسرحية «هاملت» ومسرحية «حلم ليلة صيف». كذلك نجد ملامح البانتوميم في عروض الأقنعة التي ازدهرت في البلاط الإنجليزي في القرن السابع عشر. أما إيطاليا فقد استخدمت تسمية كوميديا ديللارته في القرن الثامن عشر للتمييز بين العروض التي كانت تقدمها الفرق المحترفة وبين أداء الممثلين الإيمائيين على رغم وجود عناصر متشابهة بين الشكلين، إذ يمكن أن تعتبر الحركات المنمّطة التي استخدمها الإيطاليون تحت اسم «لازي» شكلا من أشكال حركات البانتوميم المنمطة.

وفي القرن الثامن عشر عندما ظهرت القوانين الصارمة التي تمنع الممثلين من خارج الفرق الرسمية التي يرعاها البلاط في فرنسا وإنجلترا من الكلام، برز دور العروض الإيمائية، وبدأت تقاليد البانتوميم تترسخ تحت اسم «آرلكيناد»، لأن أرلكان كان الشخصية الرئيسية فيها، ويقدم فيها مشاهد باليه صامتة ومضحكة، حتى صار الجمهور يطلب مثل هذه المشاهد خلال أو قبل أو بعد العروض المسرحية الجدية. وسرعان ما استبدلت بشخصية أرلكان شخصية المهرج وشخصية بييرو ذي الوجه الشاحب بدموعه المنسابة على الخدين، وهي الشخصية التي لا تزال تشكل عماد الكثير من عروض الإيماء.

وقد اتجهت أنظار الفنانين إلى فرنسا، على رغم أن الخيال الفني فيها كان يغط في سبات عميق، وكان لا بد من انتظار تأثير الكوميديين الإيطاليين على موليير الذي حاول إنقاذ الكوميديا من سخف وركاكة الحوار بالبحث عن شخصيات من التراث الشعبي عن طريق التمثيل الكوميدي والأقنعة والباليه وحركات الرقص الإيقاعي، وبدأت الإيماءة تسترد عافيتها وبعض رونقها من جديد.

ثم عاد البانتوميم إلى الظهور على أحد مسارح باريس الشعبية المتخصصة في تقديم عروض الأكروبات على الأسلاك لإثارة وجذب المتفرجين، وقررت فرق الأكروبات عدم استخدام لغة منطوقة مقتصرين في عروضهم على تقديم التمثيليات الصامتة. كذلك دخلت الأرلكيناد الصامتة على عروض حكايا الجنّيات مثل سندريللا والعصفور الأزرق وعلاء الدين، وعلى عروض البورلسك والإكسترافاغانزا، وصار تقديم هذه العروض مرتبطا باحتفالات عيد الميلاد في إنجلترا، وأطلق عليها اسم العروض الخرساء. وظهر أيضا في الفترة نفسها نوع جديد يسمى باليه بانتوميم يدمج بين الموسيقى والرقص الإيمائي

جدير بالذكر أن شارلي شابلن (1889 ــ 1977) وباستر كيتن (1896 ــ 1966) كانا في الأصل ممثلي بانتوميم في مسارح الميوزيك هول وقد أدخلا تقنيات هذا الفن على السينما.

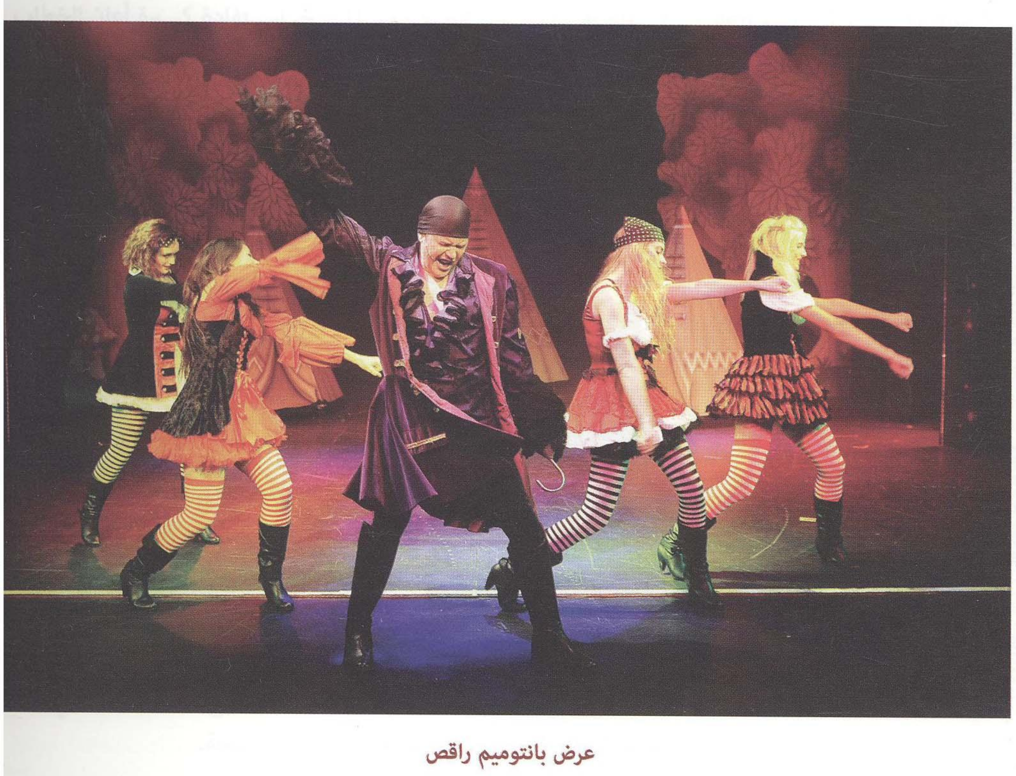
في الشرق الأقصى، وبسبب وجود تقاليد الأداء الحركي منذ بدايات المسرح فيه، حافظ الإيماء على أهميته وطغى على تقاليد المسرح الكلامي. وفي المسرح الشرقي المعاصر لا سيما اليابان، اكتسب الإيماء أهمية كبيرة، وعلى الأخص مع ظهور ممثلين إيمائيين مهمين من أتباع حركة بوتو التي أسسها كازوو أونو نذكر منهم كيو موروبوشي وكارلوتا إيكيدا.

العرب والتمثيل الإيمائي

لا توجد في الوطن العربي تقاليد فن الإيماء بشكله الصرف، ولكن كانت توجد أشكال طقوسية احتفالية تعتمد على الرقص والمحاكاة الصامتة، بالإضافة إلى عروض المهرجين والمقلدين الذين كانوا يصبغون وجوههم أو يرتدون أقنعة ويقدمون عروضا إيمائية في بلاطات الخلفاء وفي الساحات. ويذكر أن تركيا عرفت الإيماء منذ القرن العاشر الميلادي حيث كان يطلق على الممثل الإيمائي اسم مقلد، وتفيد بعض روايات الرحالة أنه كان في تركيا في القرن السابع عشر، بالإضافة إلى الفرق التمثيلية العادية، اثنتا عشرة فرقة إيمائية تحتوي كل منها على عدة مئات من الفتيان الراقصين والمغنين والمهرجين والأكروبات. والممثلون الإيمائيون كانوا في غالبيتهم من الغجر واليونان والأرمن واليهود، بالإضافة إلى فرق من الممثلات والمغنيات والراقصات والمقلدات.

لا تتحدث كتب تاريخ المسرح العربي عن وجود عروض إيمائية متكاملة في فترة الرواد، وقد جاء في جريدة الأهرام العام 1887 أن شابا اسمه ابو الخير كان يقدم فصولا من الأداء الايمائي عقب انتهاء المسرحية في عروض السوري أبو خليل القباني (1833 ــ 1902). دخل فن الإيماء على المسرح العربي مؤخرا بتأثير انتشار عروض البانتوميم في الغرب، ومن أهم الأسماء في هذا المجال اللبنانيان موريس معلوف وفائق حميصي (1946 ــ) والسورية ندى حمصي (1957 ــ) والمصري علي فهمي. كذلك دخلت تقاليد الإيماء على بعض العروض المسرحية المعاصرة منها عرض «إسماعيل باشا» للمخرج التونسي محمد إدريس (1944 ــ) كما صارت تقنيات الإيماء جزءا من مناهج إعداد الممثل في معاهد المسرح في العالم العربي.

أما بداية فن البانتوميم في العراق، فقد كان في العام 1912، بعد أن استخدمه كبار الفنانين مثل الرائد المسرحي صلاح القصب في مسرحية «أحزان مهرج السيرك»، واستخدمه كذلك عدنان نعمة، والفنان الراحل محسن الشيخ، وأكرم كامل وعصام علي، وكذلك سعيد نعيم. أول فرقة مسرحية لتقديم العروض الصامتة هي فرقة جماعة الديوانية لتمثيل الصامت، وكان لفرقة مردوخ المساحة الأوسع في



عرض بانتوميم راقص

تقديم فن البانتوميم بإشراف د. جلال جميل، فقدمت مسرحيات «ثار من المساء»، و«عطيل»، و«عصفور النار»، وقدمت فرقة مسرح أكيتو باشراف د. جلال جميل، مسرحيات «فوق تحت تحت فوق»، و«فضاء الروح»، وغير ذلك من الأعمال.

التمثيل الإيمائي

لقد أثار كثير من ممثلي الإيماء إعجاب الجماهير، وعلى الرغم من أنهم يمثلون بصمت ولا يتكلمون أبدا، فقد كانت الجماهير تتابعهم باهتمام، وتفهم كل ما يقومون به من حركات وإشارات وتعابير وأفعال، بل وتتفاعل معهم وتتأثر بكل المشاهد التي يؤدونها. وعندما تطور العقل البشري والحس الجمالي في وقت متأخر، أخذ فنانو البانتوميم يراقبون ويجسدون السلوك المميز لفئات من الناس، من تجار وجنود وفلاحين وطلبة ورهبان، إلخ، عندئذ تجاوز هذا الفن المفهوم البدائي لهذه الكلمة ووصل إلى درجة أرقى، واكتسبت كلمة البانتوميم مفهوما فكريا جديدا، وقد أدرك فنانو التمثيل الإيمائي بفطرتهم وتجربتهم أن المشاهدة بالعين أكثر يقينية وأوقع تأثيرا وأدق برهانا على صحة المعتقد، وأن للعين إمكانية على عقلنة الأحداث أكثر بكثير من الأذن التي تنقل الأحداث إليها على شكل أصوات يفسرها الدماغ، محولا إياها إلى صورة واضحة ودقيقة، خلافا للعين التي تتحول صورها مباشرة إلى مضامين يقينية، وقد اعتمد فنانو التمثيل الصامت هذه الحقيقة، منذ القديم، واشتغلوا عليها، وأوجدوا لطريقة عملهم منهجا يلتزمون به في مسيرة عملهم.

الممثل الصامت

على ممثل الإيماء أن يتماهى مع موضوعه، ويجعل نفسه جزءا لا يتجزأ من المشهد الذي يؤديه، إن عمله يتطلب منه أن يقدم الشخصية الإنسانية وعواطفها بكل تنوعاتها، عليه أن يصور الحب والغضب وذوبان الهياج والحزن، كل منها حسب الدرجة الملائمة. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن تتوافر في ممثل الإيماء الذاكرة والحساسية والذكاء وسرعة الإدراك واللباقة والحكمة، وأكثر من ذلك يجب أن يكون ناقدا للشعر والغناء، قادرا على تمييز الموسيقى الجيدة ورفض الرديئة، ويجب أن يكون تناسقه الجسدي كاملا، من دون أن يكون طويلا بشكل غير مقبول أو قصيرا كالأقزام، ولا يكون بدينا أو نحيلا حتى الهزال. والصفة الأساسية الأخرى لممثل الإيماء، هي سهولة الحركة، إذ يجب أن يكون قوامه لدنا وشديدا في الوقت نفسه، لتلبية المتطلبات المتناقضة لخفة الحركة والثبات.

يقول المسرحي والناقد الفرنسي باتريس بافيس: «إن سحر هذا الفن يكمن في التدليل بجسم شخص على خطاب الآخرين، وهو بالنسبة للمتلقي اكتشاف مغزى الألغاز ذات الإشارات الضمنية. إن الخطاب الإيمائي ممتلئ بالاقتباسات التي تجعله أصيلا ومستقلا وتجعلنا ننسى أنه مصنوع، فهو تقاطع الإيهام بالجسد مع الموضوع الذي يتم تمثيله حتى وإن كان هذا الممثل ليس له علاقة مباشرة وواقعية بالتمثيل». من هنا يجب أن نعلم أن الاتجاهات التقنية لفن التمثيل الصامت (البانتوميم) في التعامل مع جسد الممثل عديدة، وترتبط هذه التعددية بتعدد الرؤى والمفاهيم والأساليب التقنية التي تصاحب أعمال الفنانين الذين يمارسون هذا الفن بمصطلح واحد ومحدد ونهائي ويفي بالغرض. والذي يعتمد في أساسه وجوهره على الجسد المعبر حالة كونه صامتا. ويعزى إلى إيتين ديكرو تأسيس ما يسمى بالميم الجسدي متأثرا بذلك بكل من جاك كوبو وشارل دولان، فالجسد هو العنصر الجوهري لأداء البانتوميم معتمدا في ذلك على تدريبات مكثفة تقوم على تقنية الحركة لكي يعيشها المؤدي بكاملها بلا زخرفة خارجية، ليصل بذلك إلى اكتشاف القوى الأولية والجوهرية للحركة التي لا بد أن تكون دالة على طاقة نفسية ما عبر هذا الجسد، بمعنى ألا يكون الممثل مجرد مؤد لشخصية بقدر ما هو معبر بجسده عن الفكر الداخلي لهذه الشخصية. ومن ثم فإن كل تقلص أو تحرر عضلي يكون انعكاسا لحالة داخلية، عندئذ ومن خلال اتحاد الجسد مع الفكر تظهر على السطح العلاقة بين السلوك الفردي الذي يقوم به الممثل الصامت ومضمون الفكرة التي يعبر عنها وكأنه يعبر عن الجنس البشري كله.

ويلجأ ممثل البانتوميم إلى التجريد بعيدا عن القصص السردي لحكاية ما، لا لسبب جمالي فحسب، ولكن لتحقيق التعبير عن عموم البشر، ومن ثم فلا بد للتقنية أن توظف لخدمة هذا الغرض الذي يدفع إلى تطوير تقنيات الممثل.

أما في فن المسرح، فالإيماءة هي الحركة التي يقدم بها الممثل جسده إلى الجمهور حاملا فكرة معينة، والإيماءة في العرض المسرحي هي الحركة التي يصدرها الممثل أو المؤدي من أي عضو في جسده كوسيلة معبرة ذات دلالة. إن ممثل البانتوميم يدلنا على التفكير فيه بشكل يختلف عما تقودنا إليه في صورته الحقيقية. فعندما يكون على المسرح فهو ممثل، ويمثل شخصية غير شخصيته الحقيقية، ويجسد الصورة المجازية والإشارة والإيماءة. أما الإيماءة وبالذات إيماءة الوجه فهي تعبير حركي لكامل جسده. ومن خصائص ممثل البانتوميم، أنه يستطيع التعبير عن أعماق نفسه من خلال حركة اليدين، وتعبيرات الوجه، فضلا عن حركة الجسم، من دون الاستعانة بالحوار. لذلك لابد لممثل البانتوميم أن يمتلك مواهب عديدة، فهو لا يكتفي بامتلاكه الحس العميق المرهف، بل عليه أن يتعداه إلى ما هو أكثر، مثل المرونة الجسدية. ويعتمد جسد ممثل البانتوميم على ثلاث نقاط جوهرية، ولا يمكن الاستغناء عنها، وهي: حركة اليدين المرهفة الحس، والوجه المعبر، ومرونة الجسم وقابليته للتعبير، وللممثل الإيمائي معان أبلغ بكثير مما تحمله الكلمة، التي مهما حاولت، لن تبلغ التألق الذي يمكن أن يصل إليه التمثيل الصامت.

فرقة فروتسلاف للمسرح الإيمائي البولندي

تعتبر فرقة فروتسلاف للمسرح الإيمائي البولندي واحدة من أعظم الفرق العالمية في تقديم فن البانتوميم. الفرقة التي أنشأها الفنان البولندي توماستسفسكي في العام 1954، وتتكون من 18 ممثلا، و4 ممثلات، وجميعهم من الموهوبين في مجالات رقص الباليه، والأداء والصوتيات وفنون الموسيقى والحركة، وقد وضع للفرقة برنامجا صارما من التدريب يشتمل على الدراسة النظرية ومرانا شاقا على مفردات الرقص الكلاسيكي والأكروبات



يعتمد البانتوميم على الأشكال الطقوسية

والتمرينات الرياضية لغايات اللياقة الجسمانية والحركية، وتكنيك البانتوميم وفلسفته والرقص القومي والشعبي، والرقص في الشرق الأقصى وخاصة في المسارح التقليدية كمسرح الكابوكي الياباني، إلى جانب دراسة الحضارات الإنسانية القديمة التي نشأت فيها الملاحم والأساطير والموروثات الإنسانية. ومن أهم ما حققته الفرقة فوزها بجائزة الامتياز في مهرجان موسكو العام 1960 وبجائزة مهرجان مسرح الأمم في باريس، كما نالت ميداليتين ذهبيتين في برلين، ومنحت جائزة الأكاديمية الملكية للرقص في استوكهولم.

أبرز ما قدمته الفرقة حتى وقتنا الحاضر من تمثيليات بأسلوب التمثيل الصامت: الرداء، ملحمة جلجامش، ماراثون، جاسيلكا، المرأة، الكابوس، بوليس سري، المتاهة، وقد قدمت من خلالها جميعا فنا رفيعا، وعرضا تشكيليا تتآلف فيه الحركة المعبرة مع الموسيقى المصاحبة والإضاءة الخاصة، ضمن جمل ودوائر تختص بهذا اللون من الفنون، وطرح مواضيع وقضايا تعكس هموم الإنسان القديم والحديث بصورة لا تخلو من إسقاطات معاصرة لاسيما على سلبية الحروب والدمار الذي تخلفه في حياة الإنسان. إن هناك عوامل لعبت دورا مهما في المسرح المعاصر، وكان لها تأثيرها على إبراز الإيماء كفنّ وكتقنيّات. من هذه العوامل:

- الاهتمام بالبعد الحركي في أداء الممثل كردّة فعل على طغيان النص في المسرح الغربي، وبتأثير السينما كفنّ بصري. وقد كان ذلك ضمن اهتمامات الحركات التجريبية في المسرح في بدايات القرن في روسيا ثمّ في أوروبا وأمريكا. من هذه التجارب أعمال الروسي فسيوفولد ميرخولد (1874 ــ 1940) والإنجليزي غوردون غريغ (1872 ـ 1966) اللذين أدخلا تمارين القناع الحياديّ التي تساعد الممثل على التعبير بجسده بدلا من وجهه وبدلا من كلمات النص. فيما بعد بدأت مدارس إعداد الممثل تدخل الإيماء في مناهجها التدريسية للتوصل إلى الدقة في الحركة والتحكم بالأداء ولتحقيق التواصل مع المتلقي عن طريق لغة الجسد.

- الاهتمام بلغة الجسد والتكوين الحركي من الناحية النظرية، وأهمّ المنظرين في هذا المجال الممثل الإيمائي الفرنسي إتيين ديكرو، الذي تناول الإيماء كلغة لها قواعدها الخاصة، ففكّك الحركة إلى مكوناتها الأساسية، مما فتح مجالا لتخليص فن الإيماء من طابعه كتقليد لشيء ما أو لشخص ما وإبرازه كاسلوب تعبير مستقلّ. وقد أثرت دراسات ديكرو في تلاميذه من المخرجين أمثال الفرنسي جان لوي بارو، ومن الممثلين الإيمائيين كالفرنسي مارسيل مارسو. لذلك، اشتهر الإيماء في العالم بأنه فرنسي الأصل، قبل أن يتطور ويتفرع مكتسبا خصائص أخرى متنوعة، حتى في فرنسة نفسها.



شارلي شابلن أحد رواد فن البانتوميم

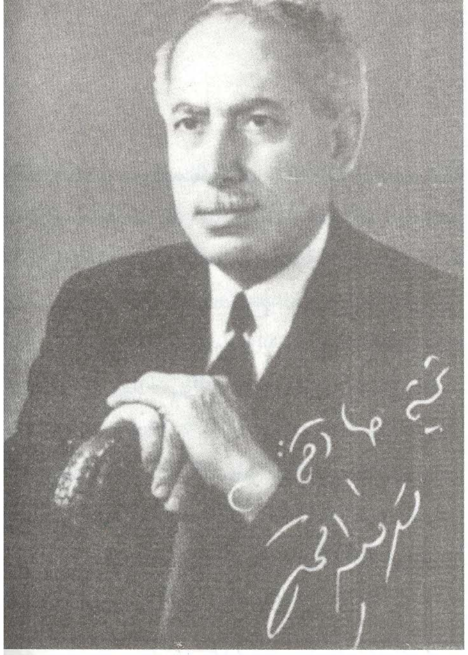
مارسيل مارسو.. مختبر مهم لفن البانتوميم

حين الدخول في عالم البانتوميم لا يمكن لأحد أن يتجاهل ما قدمه مارسيل مارسو لهذا النوع من الفن بالذات، بدأ مارسو مهنته في التمثيل الصامت منذ العام 1945، وأدّى ما معدله من200 عرض في العام الواحد، معظمها كانت خارج فرنسا، حيث وجد الاستحسان والقبول أكثر مما وجد في موطنه. وقد تغيرت خبرته الفنية وذخيرته قليلا على مر العقود، ومع ذلك فقد ظلّ يؤدي عروضه الكاملة في الولايات المتّحدة وألمانيا وبلدان أوروبية أخرى، إضافة إلى استراليا واليابان، ودرس مارسو التمثيل في «مدرسة الفنون الدرامية» في مسرح سارة بيرنهارديت في باريس، وتعلّم على يدي جين لويس بارولت، الذي اختار مارسو الانضمام إلى مسرحه. وكتبت آنا كيسيلكوف في العام 1999 في صحيفة نيويورك تايمز تقول «في الوقت الذي ثارت فيه الأجيال من فناني الميم ضدّ أسلوبه الكلاسيكي، فإن السيد مارسو بقي أنموذجا غير متحجّر. وأي شخص فاته أن يختبر الموهبة والأداء الراقي الذي قدمه السيد مارسو في الولايات المتّحدة منذ العام 1955، فيجب عليه أن يسارع لاختبار هذا الأداء». فظهر مارسو بالقرب من برودواي في نيويورك في العام 1955 خلال برنامج بعنوان «أمسية تمثيل صامتة»، وكتب الناقد المسرحي في التايمز حينها بروكس أتكنسون، أن مارسو «كان موهوبا برتبة أولى في مدرسة الفن، التي تكمن شعبيتها بالدرجة الأولى في العبقرية». لقد كان المعرض ناجحا بشكل كبير، بحيث انتقل مباشرة إلى مسرح برودواي. لكن علاقته بموطنه فرنسا كانت أصعب، هناك ما كان يضايقه، في النهاية، وبعد الجوائز العديدة التي فاز بها في بلدان مختلفة، وفي العام 1970 بالتحديد منحه موطنه درجة «النبالة» في الحقل الثقافي. وفي العام 1978، وعندما كان الرئيس الفرنسي السابق جاك شيراك عمدة لمدينة باريس، خصص معونات مالية لمدرسة مارسو، التي أنتجت أعدادا كبيرة من التمثيليات الصامتة.

اخترع مارسو شخصية «بيب» في وقت مبكر من مهنته في العام 1947، مستلهما إياها بطريقة ما من أحد العروض الإيطالية «كوميديا ديللارتي». يقول مارسو في لقاء صحافي مع صحيفة نيويورك تايمز في العام 1993 «أعتقد أنني بيكاسو التمثيل الصامت، ففي سن الثمانين كان بيكاسو لا يزال شابا. إذا نجحت في الحفاظ على لياقتي، فإن ذلك سيعطيني عشر سنوات أخرى على الأقل. أنا أعتبر هذا تشجيعا لكلّ إنسان في الخمسين أو الستين أو السبعين. فأنا لا أعتقد بالعمر، بل أعتقد بالقوة والإبداع».

ختاما، نود أن نشير إلى أن هذه المادة هي مجرد بوابة للدخول في عالم البانتوميم، فهو فن عظيم مترامي الأطراف، كتبت عنه دراسات وبحوث كثيرة، ونشرت عنه كتب عديدة ومتنوعة، استفاد منها المسرح والعاملون فيه والمهتمون على وجه الخصوص بهذا الصنف من المسرح، استفادة كبيرة أعان الخطاب المسرحي ورسخت من توجهاته وطوّعت أهدافه لخدمة الإنسان والمجتمع اللذين هما أسمى الغايات وأنبلها.

وكذلك نقول: إن جسد الممثل يملك لغة سواء في حركته أو سكونه، ودور هذه اللغة يتجلى أكثر في التعبير الصامت الذي يتوقف فيه الممثل عن الكلام، بل إن الممثل القدير يستطيع أن يصنع من صمته وسكونه أيضا لغة فنية ودرامية، ويقدم فن البانتوميم في المسرح فرصة للمتفرج لكي يستوعب الأبعاد السيكولوجية الخفية للشخصيات عندما تتجسد في حركاتها وسكناتها، فالبانتوميم يجعل الجمهور يستوعب الأبعاد السيكولوجية الخفية للشخصيات عندما تتجسد في حركاتها وسكناتها ويستوعب المعاني بلا كلمات مباشرة تقريرية، وخاصة عندما تقترب الأحداث من لحظة التنوير الكاملة التي تتجمع عندها الخيوط كلها، فيصبح للأداء الصامت في هذه اللحظات قيمة درامية راسخة.



إشكالية الإنسان في مسرح

توفيق الحكيم

شغلت إشكالية الإنسان كتاب الدراما الكبار في الشرق الأوسط، وكان التوقف أمام الطبيعة الإنسانية ومصير الكائن البشري دافعاً ومولدا للدراما في الرواية والمسرح خصوصا. وإذا كان توفيق الحكيم هو الرائد والمؤسس الحقيقي للمسرح العربي الحديث سواء عبر مسرحياته الذهنية أو الحية، فإن سؤال الإنسان بدا مسيطرا على أغلب نصوصه سواء ما تعلق منها بالخير والشر، أو بالجسد والروح، أو بمسألة الحرية أو الجبر.

عبير يحيى حسن

أكاديمية - الكويت



الطبيعة الإنسانية في مسرح توفيق الحكيم

هل الإنسان جسد أم روح؟

مسرحية شهرزاد (1934)

مسرحية شهرزاد التي كتبها الحكيم في سنة 1934، ويعالج فيها فكرة الصراع الضيق بين المادة والروح: في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل، وأن يكرس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصا من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة. وقد وجد توفيق الحكيم في قصة ألف ليلة وليلة وعاء لمعالجة هذه القضية.

قدم لنا توفيق الحكيم شهريار وقد أصبح عقلا خالصا، بعد أن مر من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القلبية لينتهي إلى مرحلة العقل الصافي، حيث يقول «شبعت من الأجساد، شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف»، كما يقول «لقد استمتعت بكل شيء وزهدت في كل شيء» وأما كيفية تطوره من مرحلة إلى أخرى فيكتفي المؤلف بأن يخبرنا بها إخبارا، مثل قوله على لسان الوزير «أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى»، وقوله أيضا: التفكير في الأشياء إشارة إلى فضل شهرزاد في حل عقدة شهريار وتخليصه من وحشيته بقصصها الممتعة المثيرة للتأمل والتفكير. ولقد صور المؤلف مراحل هذا التطور في حوار سريع بين شهرزاد وشهريار يجري على النحو الآتي:

شهرزاد: تريد أن تعرف من أنا؟

شهريار: نعم!

شهرزاد: (باسمة) أنا جسد جميل... هل أنا إلا جسد جميل؟!

شهريار: (يصيح) سحقاً للجسد!

شهرزاد: أنا قلب كبير... هل أنا إلا قلب كبير.

شهريار: معنى كل هذا..... مضى (كالمخاطب نفسه) أنا اليوم إنسان شقي.

شهرزاد: أتنكر أنك عشقت جسدي يوما! وأنك أحببتني بقلبك يوما؟

وأما سبب هذا الشقاء فهو أن شهريار بتخلصه من الجسد والقلب قد تخلص من آدميته وأصبح كالمعلق بين السماء والأرض.

والظاهر أن توفيق الحكيم مولع بتجسيد نواحي الحياة الإنسانية أو بمعنى أدق اتجاهات النفس البشرية، التي يفصل بعضها عن بعض ويجردها في شخصيات مسرحية.

فهو في مسرحيته هذه يجسد النزعة الجسدية في شخصية عبد والنزعة العاطفية في شخصية الوزير قمر، ويجعل شهرزاد تنعكس في كل منهما حسب طبيعته، فهي بالنسبة للعبد جسد وبالنسبة للوزير قلب، وأما بالنسبة لشهريار الشقي المعذب فهي كل ذلك، أو حائرة بين كل ذلك، لأنها حينا عقل خالص غامض وحينا جسد يود أن يلثمه، وحينا قلب يود أن يعرف مكانه فيه، لتردده الحائر بين إرادته الخاصة وإرادة الحياة، وعلى الرغم من الغموض الذي ينجم عن هذا التجسيد في بعض المواقف فإننا عند التأمل لا نلبث أن ندرك مهارة المؤلف في استخدام هذه الرموز المجسدة للإيحاء بنزعات شهريار المتضاربة المتأرجحة.

ومن هنا نجد أن الحكيم يفترض أن الأرض تعيش بالتوازن والتعادل بينها وبين الشمس، فإذا اختل هذا التعادل ضاعت في الفضاء.. كما أنه يفترض أن الإنسان كائن متعادل ماديا وروحيا.. ففي تركيبة الإنسان الروحية نجد تعادلا بين الفكر والشعور أو العقل والقلب.. إن اختلال هذا التعادل إنما يؤدي إلى الإصابة بالأمراض العصبية والعقلية.

إذن فالإنسان مكون من العقل والقلب، لأنه مكون من العقل والقلب والخلط بينهما في نظره عبث (فالإنسان: الكائن الوحيد الذي يدرك ويعي الأرقى، إنما يتوسل إلى هذا الإدراك والوعي بوسيلتين: المنطق المنبعث من العقل والإيمان المنبعث من القلب (....) إن الخلط بينهما عبث... كما أن إخضاع كل منهما لمقومات غيره عبث

أيضا... فالعقل يجب أن يشك دائما ويطالب بالدليل... والقلب يجب أن يؤمن دائما ويعفى من الدليل... كل منهما يجب أن يجري في فلك مستقل. فالحكيم في نظرته إنما يعالج هذه القوى، والفكر والعمل، والعقل والقلب، الفكر والإحساس.. إلخ على اعتبار أنها قوى متعادلة متوازنة ومنفصلة في الإنسان، وما حياة الإنسان على الأرض إلا كفاح من أجل إقامة التوازن بين هذه القوى المتوازية.

أوديب الملك

مسرحية الملك أوديب استمدها من الأساطير اليونانية، وفيها يعالج الحكيم فكرة صراع الإنسان مع القدر والمصير.

الإنسان في الوجود

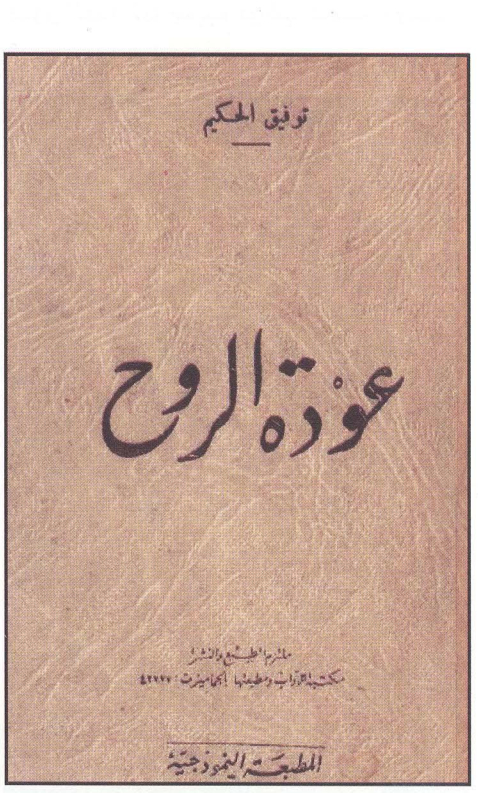
منذ عصر أرسطو اعتبرت مسرحية أوديب ملكا لسفوكليس أروع ما أنتجت عبقرية بشرية من مسرحيات، وأقواها من الناحية الدرامية، حتى رأينا أرسطو نفسه يرى فيها المثل الأعلى للتراجيديا، ويتخذ من تحليله لها أساسا لما وضع لهذا الفن من أصول لا يزال لها أثرها القوي حتى اليوم. وقد دون أرسطو هذه الأصول في كتابه «فن الشعر». ويكاد يكون هناك إجماع إنساني على أن أحدا من الشعراء أو الثائرين لم يكتب حتى اليوم بمن فيهم شكسبير وغيره مسرحية تبلغ الذروة الدرامية التي بلغها سوفوكليس في أوديب ملكا، وذلك لأن سوفوكليس استطاع أن يركز فيها صراعا لا مثيل لعنفه بين الإنسان الخير الورع البريء من الدنس وبين قضاء الآلهة الظالم، وقد فعل أوديب كل ما يستطيعه إنسان للهروب من هذا القضاء المنحوس الذي لاحقه حتى أرداه في الإثم والدنس، ثم أخذ أوديب يصارع الحقيقة الغازية بكل ما يملك من قوة وذكاء إلا أنها سحقته في النهاية.

أما توفيق الحكيم المسلم فإنه لا يستطيع أن ينسب إلى الإله إرادة شريرة ماكرة كالإرادة الظالمة التي ألزمت أوديب قضاءه المنحوس، ولذلك نراه يفسر في مسرحيته بمهارة فائقة أن ما تردى فيه أوديب من إثم إنما كان تنفيذا لحكم القضاء والقدر، فذهب توفيق الحكيم إلى أن الذي دبر هذه المأساة إنما كان كاهنا أعمى يسمى تريسياس نقم على لاووس ملك طيبة وأسرته، وأراد أن يعمل لكي ينتقل الملك إلى غير هذه الأسرة، فأوهم لاووس بأن العرافة قد تنبأت بأن ابنه سيقتله ويتزوج من أمه وولي العرش، وذلك حتى يحرم لاووس نفسه من ولي لعهده، كما أن تريسياس هو الذي أوحى للراعي بألا يلقي بالطفل إلى التهلكة في الجبل، وهو في النهاية الذي ظل يتابع خطوات أوديب ويدبر المكائد فيزعم مثلا أن الحيوان الذي قتله أوديب لم يكن أبا الهول، بل كان في الحقيقة أسدا عاديا استطاع أوديب أن يصرعه، وقد اتخذ تريسياس هذه الأكذوبة وسيلة يمهد بها لتولي أوديب العرش مكافأة له من شعب طيبة على بطولته. وإذن فالإله ليس شريرا ولا يمكن أن يدبر كل هذا الشر لأوديب، والشر لا ينبع إلا من البشر وما يصيبهم من هذا الشر فهو من أنفسهم. ولقد كشف أوديب نفسه كل هذه الأسرار منذ الفصول الأولى من مسرحية الحكيم.

وفي إجابته الخاصة على السؤال التالي: هل ولد الإنسان حرا في هذا الكون؟ يجيب بأن الحيوان يولد مكبلا غير حر، أما الإنسان فيولد حرا، ولكن حريته مقيدة بظروف خارجية، أي بمجموع الإرادات الأخرى المتعارضة، أو المقاومة في المجتمع. فالإنسان حر حتى تتدخل في أمره قوى خارجية يطلق عليها أحيانا القوى الإلهية.. ولكن لأن الإنسان حر بعض الشيء، فهو إذن مسؤول، ذلك أن المسؤولية تنبع من الحرية.

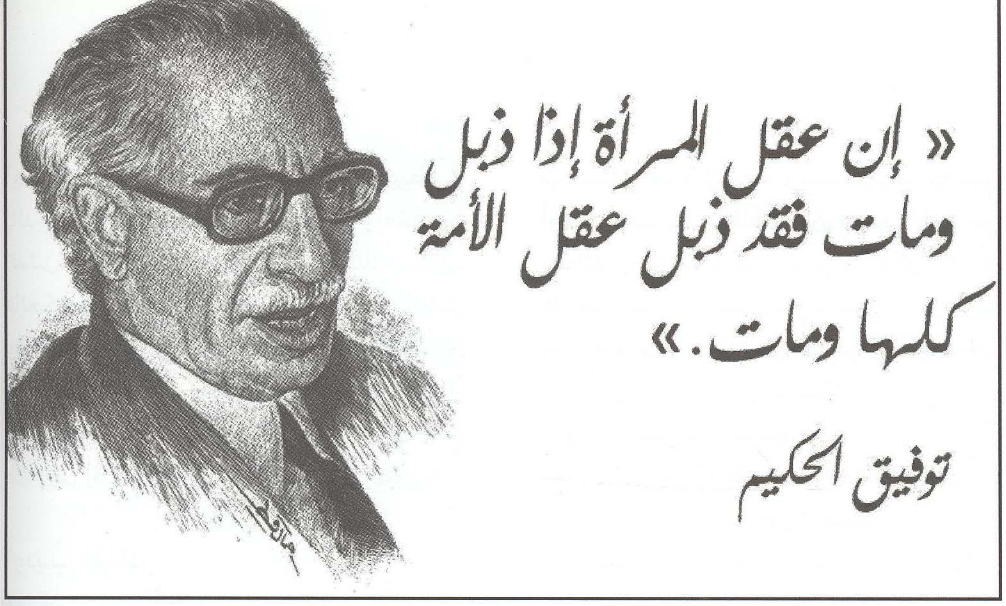
عودة الروح

توضح مسرحية عودة الروح أن الشاعر وليد عصره وابن بيئته، فهي تحتوي على ملامح ومقاطع من حياة المؤلف وبيئته، فقد تحسنت فيها كل الملامح، الطروحات الفكرية، المظاهر الاجتماعية والأحداث السياسية التي سادت تلك الفترة. وقد بين روجر ألن أن اسم الرواية يبين منذ البداية أن الرواية قد شحنت بتلك الطروحات الفكرية الثقيلة المتمثلة بالحركة الفرعونية التي سادت إلى حد كبير في الوقت الذي كتبت فيه الرواية، والتي جاءت لتحذر فكرة مصر الخالدة على الرغم من تعاقب المحتلين بالإضافة إلى ثورة 1919 التي برزت ملامحها في الرواية، لتضيف بعدا تطبيقيا يعبر عن خلود المصريين وحسهم الوطني. من خلال ما تقدم فإن المدلول الاصطلاحي للفظة كمذهب أدبي ونقدي لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع، لذا فإن البيئة الخارجية (المحيط الزماني والمكاني) للكاتب تلعب دورا مهما عند المدرسة الواقعية، فهي تقوم بدور المزود للكاتب من جهة (لأن الكاتب يستمد من بيئته موضوعات أدبه) ثم تقوم في الوقت نفسه بدور المتلقي، لأن الكاتب في هذه المرحلة يستهدف تثبيت ما في المجتمع من قيم أصيلة وصالحة، ويبغي تعميق القيم المنشودة وتأصيلها وإحداث التغيير في المفاهيم الفاسدة والأوضاع السيئة.



إن ثورة «عودة الروح» مستمدة بملامحها وروحها من ثورة 1919، ومستوحاة من ذلك الحدث، فالحكيم قد عايش الثورة ولابد من أنها قد تركت في نفسه أثرا كما تركت في نفوس الكثيرين من المصريين المثقفين والبسطاء على حد سواء. ولعل ثورة «عودة الروح» هي ثورة 1919 بحسب ما انطبعت في ذات الحكيم كبيئة داخلية (كما هي مطبوعة في ذهن المؤلف، أي إقحام الذات وما تحس أو تشعر به أو تفكر فيه) وليس مجرد بيئة خارجية بتأثير الثورة الحقيقية لأن الثورة في عودة الروح ليست الثورة الحقيقية حتى وإن كانت مستوحاة من أحداثها، وإنما مرت بمرحلة الاختزان في ذهن الحكيم، اختمرت حينا وتبلورت قبل أن تظهر كما ظهرت عليه في عودة الروح. لذا فهي ثمرة ذهنية الحكيم وليست تصويرا فوتوغرافيا كما جاء في الواقع الحقيقي، بل تداخلت ذات الأديب بأحاسيسه ووجدانه بقلبه وعقله بوعيه ولا وعيه فأصبحت ممزوجة بشخص الحكيم، تجاربه، وأفكاره.

من خلال ما تقدم فإن النقاد والباحثين لرواية عودة الروح أجمعوا على دور الكاتب في هذه الرواية وأهمية هذا الدور، كما أشاروا إلى تلك الصلة القوية بين الكاتب كشخص وكممثل لبيئة محدودة واضحة ومعروفة بين القارئ المتلقي الذي يعيش في هذه البيئة. لم يترك توفيق الحكيم مجرد بصمة شخصية أو نفسية كما يظهر في كل عمل أدبي، والتي يراها أصحاب الاتجاه النفسي في النقد أساسا في تحليل الأدب وإنما كانت عملية الإقحام واسعة النطاق شملت أبعادا ذاتية تتعدى المجال النفسي إلى نواح اجتماعية سياسية وفكرية كثيرة. لذا فقد تناول النقاد والباحثون هذه الرواية من خلال صلتها بواقعها وبيئتها، وليس بمعزل عنهما، وذلك على صعيدين: الصعيد الأول هو الصعيد الشخصي (وهو كل ما يتعلق بالحكيم كشخص) والصعيد الثاني هو الصعيد البيئي (وهو كل ما يتعلق ببيئة الحكيم وإفرازات هذه البيئة التي لها ارتباط وثيق بالمتلقي كفرد يعيش في هذه البيئة). ومن هنا نجد أن توفيق الحكيم يؤمن أن الإنسان وليد البيئة لأنها مؤثر أساسي في سلوك الأفراد ونشأتهم، وهو يؤمن بتعديل البيئة لأنها الأساس.



أشواك السلام

«الشعوب تحب وتسالم.. والقادة يفكرون ويدبرون والتفكير عندهم يؤدي إلى الحذر والريبة واتخاذ التدابير... والتدابير تورط في أخطاء والأخطاء تفسد جو الصفاء... وهكذا... وهكذا....».

هذه هي الفكرة التي تقوم عليها آخر مسرحية بين أيدينا حتى الآن مما كتب الأستاذ توفيق الحكيم، وهي مسرحية «أشواك السلام» وقد جرت هذه الفكرة على لسان إحدى شخصيات المسرحية الأساسية.

هذه هي الأشواك التي تقوم في سبيل السلام بين الأفراد وبين الدول على السواء، وهي أشواك حقيقية واقعية تعرفها الإنسانية كلها، وتجاهد عبثا للتخلص منها بمحاولة تقرير حرية الإعلام ووسائله الصريحة المكشوفة في النطاق الدولي. ولكن كل المحاولات لم تنجح حتى الآن، وذلك لأنه ما دامت بواعث الصراع على الحياة قائمة بين الأفراد وبين الدول فستظل نزعة الريبة والحذر والتكتم سائدة بينهم. ولكن هذا لا يمنع رجال الأدب والفن دعاة المحبة والسلام من كشف الأستار عن هذا الواقع المحزن للبشر، فمن البديهي أن الأفراد والشعوب على السواء لا يمكن إلا أن تحب السلام والتآخي والتعاون على الخير، ولكن ما يحبونه شيء وما تسمح به ظروف الحياة شيء آخر، بحيث يلوح لنا أن أشواك السلام لا يغرسها القادة وحدهم، بل كثيرا ما تغرسها الحياة نفسها. وموضع البحث هو عن الأسباب التي تدفع الحياة إلى غرس هذه الأشواك، ويلوح لنا أن توفيق الحكيم لم يتعمق كثيرا في البحث عن هذه الأسباب. وفي مسرحية أشواك السلام نفسها ما ينطق بحيرة المؤلف على لسان شخصيته على نحو ما نحس من الحوار الآتي بين الشاب الدبلوماسي واثنين من رجال الصحافة في المؤتمر الدولي.

الصحافي الأول: هل يمكن إزالة الأشواك؟

الخطيب (الشاب الدبلوماسي): ليس الأمر سهلا.

الصحافي الثاني: ولكنه ممكن.

الخطيب: اسمعوا... ليس من طبعي التشاؤم... ولكن في هذه اللحظة أرى الصعوبة واضحة كل الوضوح.

الصحافي الأول: ما وجه الصعوبة؟

الخطيب: إن الطريق إلى السلام هو في القلب.... وما أصعب إزالة شوكة من داخل القلب.

هل يمكن انتزاع حصاة من القلب من دون أن يسيل دم؟

الصحافي الثاني (وهو يدون) لا بد أن توجد طريقة.

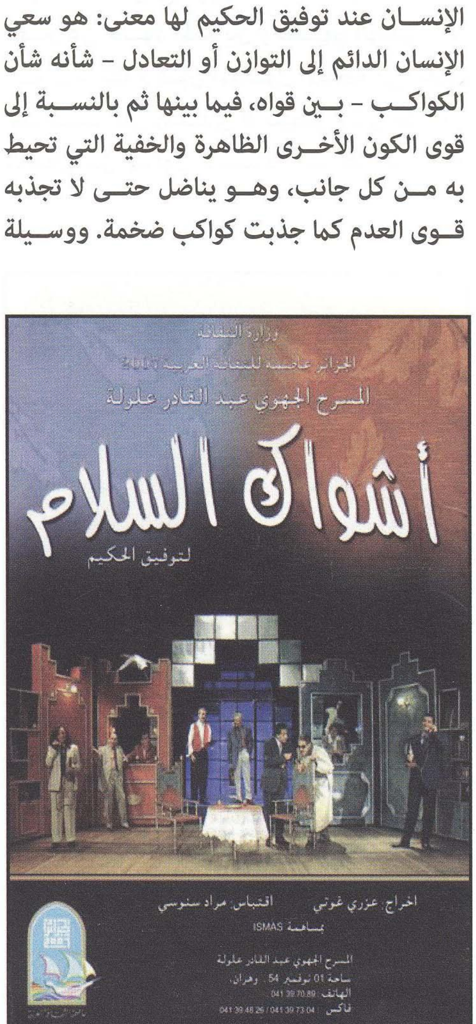
الخطيب: نعم لا بد من إيجاد طريقة تزيل أشواك الشك والارتياب والخوف من القلوب ليحل فيها الصفاء.. الحقيقي.

وهكذا تظل الطريقة لإزالة الأشواك مجهولة وإن أثار المؤلف إحساسنا بضرورة البحث عنها والاهتداء إليها.

والصراع الذي يجري في واقع الحياة في «أشواك السلام» بين الحقيقة والباطل ويهز مشاعرنا بل يبهجها بتمكينه للحقيقة من أن تنتصر على الباطل، وهو انتصار يكفي لتحقيقه الكشف عن زيف الباطل كشفا يبدل الصورة الذهنية الكاذبة التي لدينا فتنهار من الذهن ولا يبقى لها أثر ولا قوة في واقع الحياة.

وأخيرا يبين توفيق الحكيم أن الإنسان يقع كذلك ضحية لقوته الذاتية التي تستطيع أن تفقده الحكمة.

إن القوى الداخلية والقوى الخارجية سواء بالنسبة للإنسان، فكل منها جزء من الطبيعة والحرب بينهما - دون ما أمل في سلام حاسم - هي قاعدة الحالة الإنسانية وقانونها. لأن أي انتصار حاسم ونهائي لعنصر منهما فيه ضياع للإنسان. فحياة الإنسان عند توفيق الحكيم لها معنى: هو سعي الإنسان الدائم إلى التوازن أو التعادل - شأنه شأن الكواكب - بين قواه، فيما بينها ثم بالنسبة إلى قوى الكون الأخرى الظاهرة والخفية التي تحيط به من كل جانب، وهو يناضل حتى لا تجذبه قوى العدم كما جذبت كواكب ضخمة. ووسيلة نضاله هي اكتشافاته الدائمة لمنابع قوى جديدة في أعماقه، يناهض بها ويوازن ويعادل قوى الكون التي تهدده. هذه الاكتشافات الدائمة لنفسه ولقواه هي في ذاتها غاية للوجود الإنساني.



خلاصة وتعقيب

مما لا شك فيه أن توفيق الحكيم يعتبر من أهم الكتّاب والأدباء في العصر الحديث، وقد تميز في كتاباته بداية من القصة والمسرحية والقصة القصيرة انتهاء بالمقال الذي يعد من أهم ما يميز العصر الحديث. توفيق الحكيم هو من رواد التمصير للقصص الأجنبية ومن رواد جيل الإرهاصات لظهور القصة بشكلها الفني المكتمل فكرا وأدبا وتصويرا.

وعليه فقد مر توفيق الحكيم بعدة مراحل حتى وصل في نهاية الأمر إلى بلورة فكره وبلورة الطبيعة الإنسانية من خلال تصويره لشخصياته بطريقة نفسية واجتماعية غاية في الروعة. ومما ساعده في ذلك إلمامه بالتراث العربي وسعة اطلاعه، حتى أنك تجد خلف القصة فكرا فلسفيا يكاد يكون مكتملا. وكانت خلاصة هذه الفلسفة أن الطبيعة الإنسانية في أدب توفيق الحكيم توضح فكرة رئيسية يريد أن يوصلها توفيق الحكيم للمتلقي، وهي أن الإنسان يمكن أن يكون خيرا وشريرا، إذا حسنت الظروف كان خيرا وإذا ساءت كان شريرا، حيث إن محددات السلوك الإنساني تؤثر فيه تأثيرا بالغا.. إن الإنسان وليد البيئة الثقافية والاجتماعية، وهو نتاج التراث الثقافي والفكري. ومجموعة المؤثرات المادية والمعنوية من حوله هي التي تشكله وتحدد سلوكه وربما مستقبله ونهايته، وأن الإنسان ليس مسيراً دائما وليس مخيراً دائما، هو مزيد من التناقضات التي قد تظهرها البيئة أو تكبتها. وكان هذا الرأي الأخير بعد عدد من المجاهدات الفكرية وتراكم خبرات توفيق الحكيم ومقارنته بين المجتمع الغربي ورؤيته له من العمق ورؤية مجتمعاتنا الشرقية، وكان ذلك البناء الفكري والفلسفي نتاجا لخبراته ومحصلة لها.

تضم أكثر من 600 أثر منذ الفتح الإسلامي حتى الآن

القاهرة .. مدينة الآثار الإسلامية

تحتوي القاهرة على أكثر من ستمائة أثر من الآثار الإسلامية، بل هي المدينة الأولى في العالم التي تحتوي على كمية من الآثار الإسلامية تعود إلى عصور مختلفة ابتداء من فتح مصر وحتى العصر الحديث، مرورا بالدولة الطولونية والفاطمية والأيوبية والمماليك والدولة العثمانية. ومن أهم الميادين التي تحتوي على كمية من الآثار الإسلامية الخالدة ميدان صلاح الدين (المنشية) بالقلعة، وهذا الميدان الجميل غني بمجموعات أثرية مهمة، حيث تشرف عليه من جهة الغرب مدرسة السلطان حسن التي تعتبر من أجمل الآثار الإسلامية من عصر المماليك البحرية، ويقف أمام مدرسة السلطان حسن جامع الرفاعي الذي أمرت بإنشائه خوشيار هانم والدة الخديوي إسماعيل. ومن الجهة البحرية لميدان صلاح الدين تقع مدرسة الأمير قاني باي الرماح أمير آخور بقبته الجميلة ذات الزخارف النباتية المحفورة على سطحها الخارجي، وكذلك مئذنته التي تنتهي بقمتين (رأسين) لتصبح الأولى من نوعها في مصر الإسلامية. ويقع إلى جهة الشرق منها جامع المحمودية بمنارته ذات البدن الأسطواني الرشيق وقمتها على هيئة المسلة (القلم الرصاص) وهو طراز المآذن التي دخلت مصر الإسلامية كتأثيرات معمارية عثمانية.

جاد الله فرحات

مهندس استشاري - الكويت



مسجد السلطان قاني باي الرماح

بالنسبة لمسجد السلطان حسن فهو موجود بالتفصيل في العدد رقم 115من جريدة الفنون بقلم الأستاذة أمينة المطر.

وأما بالنسبة لمسجد الرفاعي فهو موجود بالعدد 105 من جريدة الفنون بقلم الأستاذ أحمد عاشور، وسوف نتكلم عن مسجد قاني باي الرماح ومدرسة المحمودية كأهم الآثار الموجودة بحالة ممتازة في هذا الميدان.

مدرسة السلطان قاني باي الرماح بالقلعة

تقع هذه المدرسة الآن بميدان القلعة الذي كان يعرف قديماً باسم ميدان الرميلة وبسوق الخيل وبالمنشية، ثم بسوق العصر حيث كان يقوم فيه سوق عصر كل يوم، ثم أطلق عليه ميدان صلاح الدين. وتقع المدرسة على ربوة وأمامها طريق صاعد مبني بالحجر ينتهي من أعلاه بدرجات توصل إلى الطريق العام المعروف باسم سكة درب اللبانة.

تتكون المدرسة من شكل مستطيل تبلغ مساحته 41.6م طولا و24 مترا عرضا وهي من المدارس المعلقة، إذ يوجد تحتها دور أرضي يحتوي على حواصل ويصعد إليها بمجموعة من الدرجات.

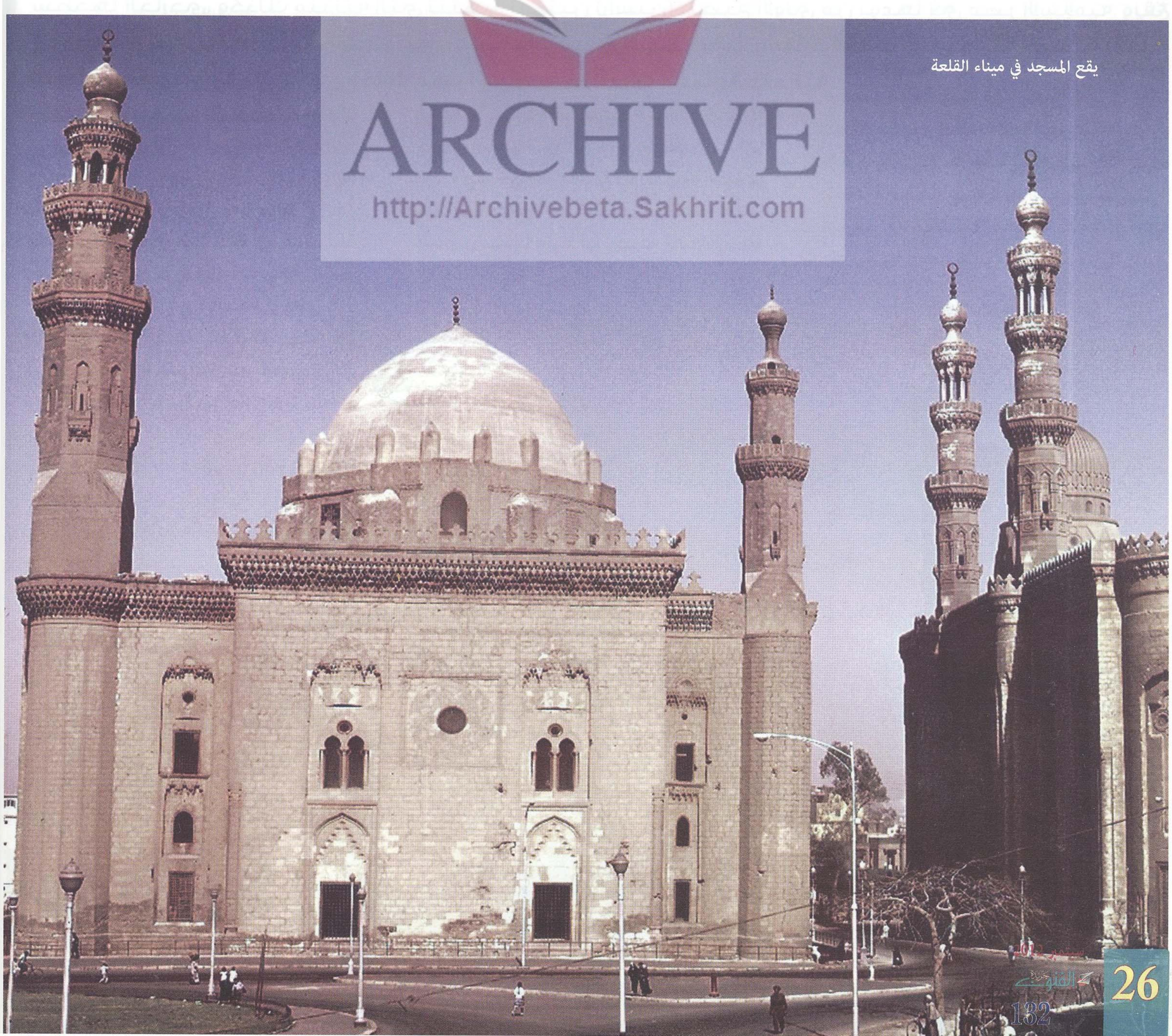
وتقع الواجهة الرئيسية في الضلع الجنوبي من المدرسة ويبلغ طولها 41.60م وارتفاعها عن مستوى الأرض حتى نهاية الشرفات 18م. وتنقسم الواجهة إلى ثلاثة أقسام رئيسية، يشمل الركن الجنوبي الشرقي القبة والحجرة التي تتقدمها، والجزء الأوسط مدخل المدرسة الرئيسي، ومدخل المئذنة. أما القسم الجنوبي فيشمل السبيل والكتاب الملحق بالمدرسة.

مئذنة مدرسة السلطان قاني باني الرماح بميدان القلعة

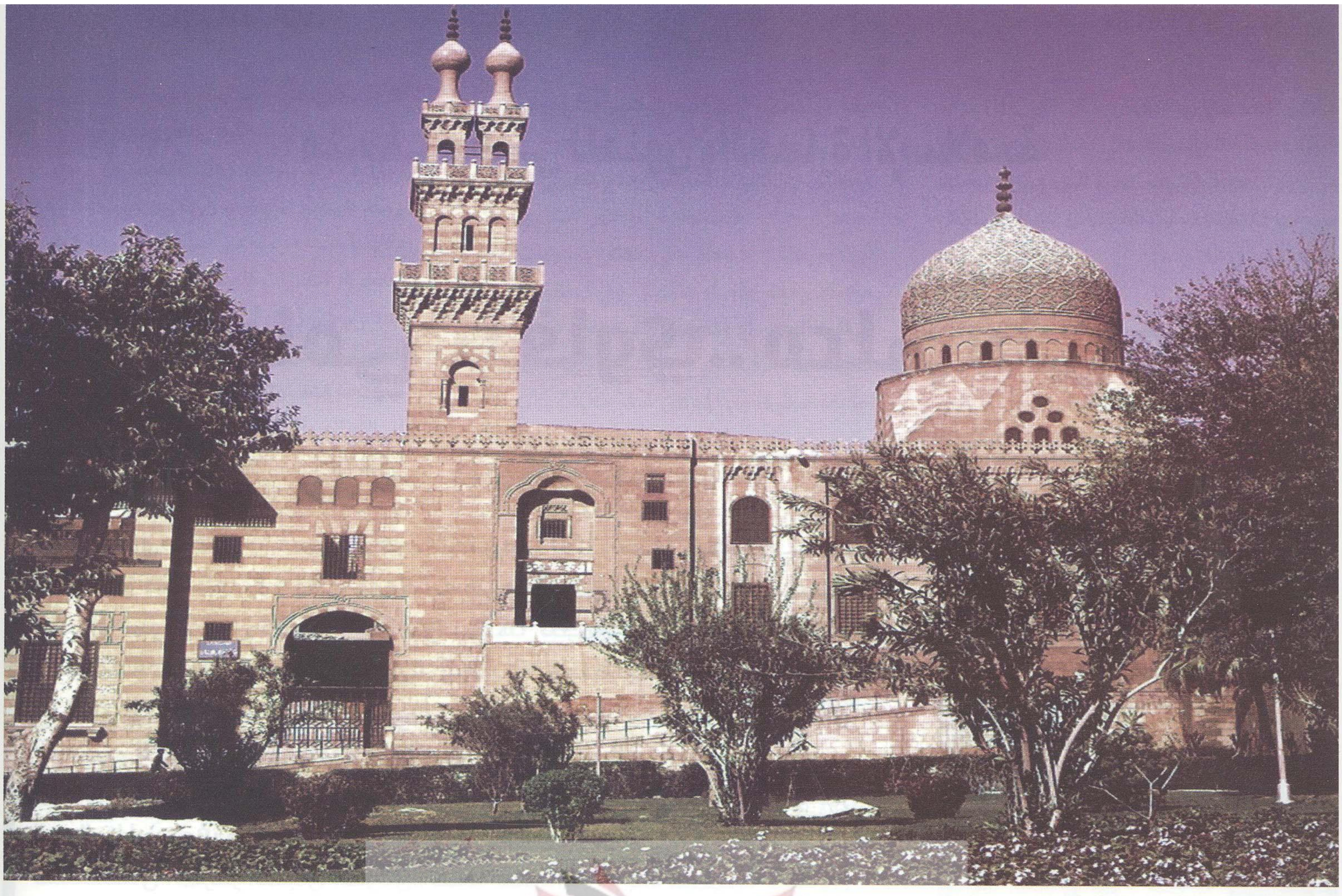
لقد سقطت المئذنة القديمة سنة 1870 كما سبق أن بينا، وقد أعادت لجنة حفظ الآثار الإسلامية بناءها على ما كانت عليه في الأصل، وتتكون المئذنة الحالية من ثلاثة طوابق تقوم على قاعدة تطل على الواجهة الرئيسية للمدرسة، وهي الجزء القديم منها ويبلغ ارتفاعها 13.25م، ويتكون الطابقان الأول والثاني من مربعين فتح في كل ضلع من أضلاعهما نافذة معقودة، ويفصل بين الطابقين شرفات تقوم على خمسة صفوف من الدلايات، أما الطابق الثالث فيتكون من ثمانية أعمدة يرتكز على شرفة تقوم على ثلاثة صفوف من المقرنصات، ويعلو الطابق الثالث مربعان قائمان تعلوهما خوذتان فوقهما الهلال، وظاهرة احتواء المئذنة على رأسين بدأت في مصر منذ النصف الثاني من القرن الثامن الهجري، فقد ذكر ابن كثير أن المئذنة المزدوجة الرأس وجدت في مدرسة السلطان حسن التي سقطت سنة 762هـ ثم شاع هذا النوع من المآذن في القرن التاسع للهجرة وحتى نهاية العصر المملوكي.

مسجد المحمودية في ميدان صلاح الدين بالقلعة

أنشأ هذا المسجد أحد وزراء الدولة العثمانية الذي أرسله السلطان سليمان القانوني ليتولى



يقع المسجد في ميناء القلعة



مسجد المحمودية

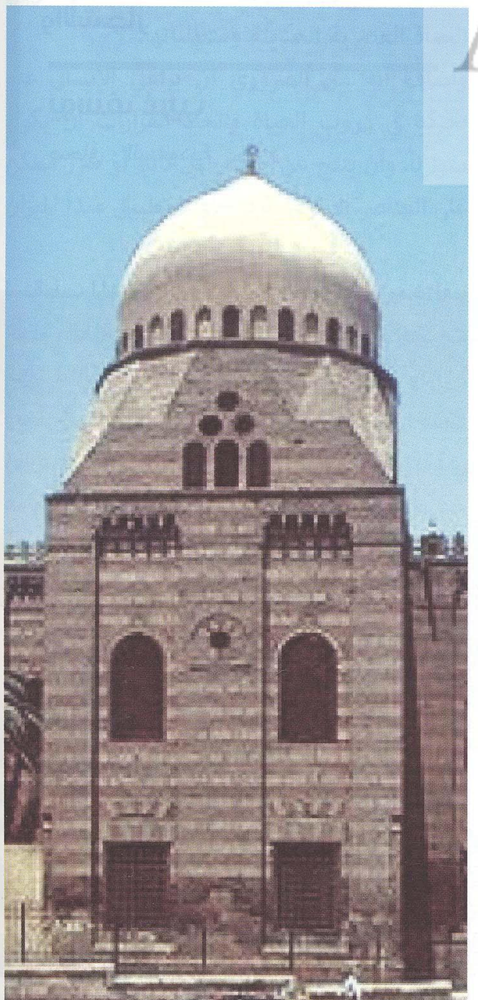
إمارة مصر، وهو محمود باشا، وذلك في 973هـ/ 1566م وقد جاء ذكره في النزهة الزهية، بأنه عندما وصل إلى ميناء الإسكندرية استقبله كبار رجال الدولة بما يليق به من التحية والترحيب، وقدموا له الهدايا من التحف الثمينة من الذهب والفضة والخيول المطهمة، ولما وصل مدينة القاهرة كان في مقدمة مستقبليه حاكم الصعيد الأمير محمد بن عمر الذي قدم إليه الكثير من الهدايا من تحف وخيول، وكذا خمسين ألف دينار، ولكن محمود باشا جزى الأمير محمد بن عمر على هذه الهدايا القيمة جزاء سنمار، إذ لم يمض على وصوله القاهرة بضعة أسابيع حتى غدر به فقتله واستولى على ثروته.

الوصف المعماري

يقع هذا المسجد في ميدان صلاح الدين بالقلعة (المنشية سابقا) وهو من المساجد المعلقة؛ إذ يصعد إليه ببضع درجات من الواجهتين الجنوبية والشمالية، ويمتاز مسجد المحمودية باحتوائه على أربع واجهات مبنية بالحجر، إلا أن الواجهة الرئيسية تقع في الضلع الجنوبي ويتوسطها المدخل الرئيسي، ويتكون المدخل من باب معقود يعلوه ثلاثة مربعات بداخلها مزررات على هيئة شرافات، يعلوها عتب آخر مزرر، تأتي فوقه نافذة صغيرة يعلوها مقرنص كبير تعلوه ثلاث حطات من الدلايات، ويحيط بكل هذه الزخارف التي تعلو باب المدخل طاقية الباب وهي من الحجر الأبلق أبيض وأحمر.

ويتكون المسجد من مربع طول ضلعه 19.75 مترا، ويعتبر تخطيط مسجد المحمودية فريدا في نوعه؛ فهو ينقسم إلى إيوانين فقط، يفصل بينهما «درقاعة» تمتد من الشمال إلى الجنوب بحيث تصل بين بابي المسجد، ويتوسط المسجد مربع أصغر من مربع المسجد يحدده أربعة أعمدة كبيرة من الجرانيت الأحمر، يعلوها أربعة عقود كبيرة يتوسطها منور يرتكز على كوابيل حجرية تقوم فوقها عوارض خشبية تحمل سقف المسجد من جهاته الأربع، ويتكون السقف من برطوم ومربوعات مزخرفة برسوم زيتية متعددة الألوان ومذهبة.

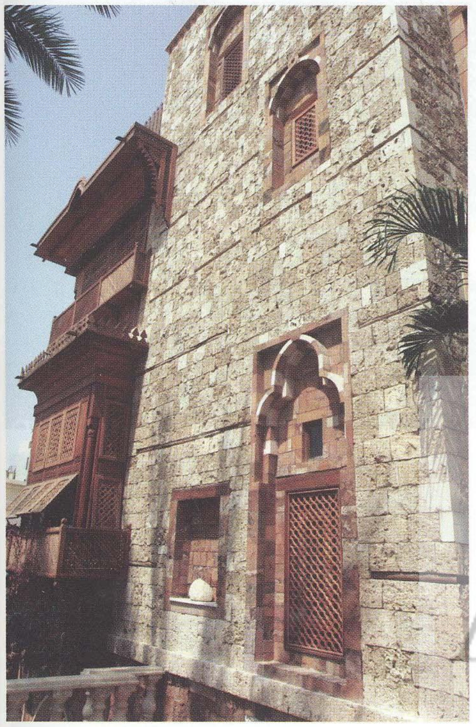
ويحيط بجدران المسجد من جهاته الأربع صفان من النوافذ، الأسفل منها كبيرة ومستطيلة الشكل يعلوها عتب فوقه عقد عاتق، وقد ملئت نوافذ الصف السفلي بمصبات حديدية، أما نوافذ الصف العلوي فهي معقودة ومملوءة بالزجاج المعشق المتعدد الألوان.



قبة المسجد

متحف عالمي للفنون والعمارة الإسلامية

منزل سامي عنقاوي.. معلم فني وأثري



منزل حجازي بتصميم يعود لأكثر من 150 سنة.. ويعيد التجول فيه عبق جدة القديمة بكل ما يضمه من قطع أثرية وطرز فنية إسلامية، المنزل نموذج لأول تجربة رائدة من نوعها للجمع بين التراث وأصالته وجمالياته وبين الحياة العصرية الحديثة ومتطلباتها، يمثل منزل عنقاوي التفاعل مع البيئة من حيث توفر التهوية الطبيعية واستغلال النسيم اللطيف الذي يهب عادة من الاتجاه الشمالي البحري وينقسم البيت بشكل عام إلى «الحرملك» «حرم البيت» و«السلاملك» وهو دار السلام للضيوف والزائرين

مستشفى المركز الطبي الدولي.. تحفة معمارية فريدة صممها عنقاوي تجمع بين الطراز المعماري الإسلامي والتصميمات المعمارية المعاصرة صمم المستشفى وفقا لمبدأ الشفاء بالتصميم والاعتماد على العناصر التي تعين المريض على الشفاء كوجود الإضاءة الطبيعية والنوافير والأشجار

يوسف غريب
صحافي - السعودية

استقطب المنزل (المتحف) اهتماما كبيرا من مختلف أنحاء العالم، ويقصده العديد من الشخصيات العالمية الكبرى كمزار سياحي ومعلم فني وتراثي، ويحلون ضيوفا على «أهل البيت».. كان أحدث زواره الرئيس الأميركي الأسبق جيمي كارتر الذي عبر عن دهشته الشديدة من مدى الإتقان والحرفية والعبقرية التي تجلت في التصميم.

المهندس المعماري المخضرم الدكتور سامي عنقاوي الذي يعد مرجعية دولية في العمارة الإسلامية، وله الفضل في إضفاء روح وجمال العمارة الإسلامية على العديد من الأعمال التي نفذها هو «رب البيت».

في حين أن المستشفى العالمي الجديد الذي صممه بمدينة جدة أخيرا حظي بإشادة وإعجاب من خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبد العزيز نفسه، فقد راعى في تصميمه للمستشفى (المركز الطبي الدولي) أن تكون جميع معطيات المبنى تخدم العملية التشغيلية للمستشفى، إضافة الى المواد المستخدمة في البناء والتي في مكوناتها تساعد في العملية العلاجية، هذا علاوة على أن المبنى تحفة معمارية فريدة تجمع بين الطراز المعماري الإسلامي والتصميمات المعمارية المعاصرة.

كما أن تصميمه بشكل عام يلبي حاجة نفسية وروحية لدى المرضى، حيث أسسه على مبدأ الشفاء بالتصميم والاعتماد على العناصر التي تعين المريض على الشفاء، ومنها وجود الإضاءة الطبيعية لكل غرفة من غرف المرضى ووجود النوافير والأشجار.

منزل سامي عنقاوي (المتحف)

ينطق كل شبر فيه بما هو عربي إسلامي، ولنكن أكثر تحديدا، فهو بيت «حجازي» برواشينه وقبابه وألوان زجاجه المعشق، وبوابته التي يعود تاريخها إلى أكثر من مائة وخمسين عاما، كأنك أمام بيت من بيوت الخلافة الإسلامية القديمة، أو متحف للفن الإسلامي، في وقت طغت فيه العمارة الغربية وحاصرتنا الجدران الإسمنتية، تجد نفسك داخل بيت مفتوح من شرقه إلى غربه.. «جريدة الفنون» كانت لها هذه الجولة في بيت الدكتور سامي عنقاوي الذي يفضل تسميته بـ «السكن» وليس أي مسمى آخر لما للمسميات من دلالات وتطابق مع الفلسفة الإسلامية.

السكن والبيئة

يقول الدكتور عنقاوي موضحا أهمية توافق السكن مع البيئة المحيطة بالإنسان: إن توافق السكن مع البيئة يحقق مبدأ الميزان، وهذا المبنى هو ثمرة مجهود من البحث والدراسة وخبرة تراكمت على مدى أكثر من خمسة عشر عاما في مجال العمارة الإسلامية بشكل عام، والتراث المعماري المحلي بشكل خاص، وهو أيضا نموذج لأول تجربة رائدة من نوعها للجمع بين التراث وأصالته وجمالياته وبين الحياة العصرية الحديثة ومتطلباتها، كما أنه يمثل التفاعل والتجاوب مع البيئة من حيث توفر التهوية الطبيعية واستغلال النسيم اللطيف الذي يهب عادة من الاتجاه الشمالي البحري، وكان هذا هو

التحدي الحقيقي لي كمعماري، أن تكون كل غرف البيت معرضة للجانب الشمالي البحري، وعلى الرغم من وجود أجهزة تكييف الهواء التي يمكن تشغيلها عند الحاجة، فإننا نحاول الحياة من دونها على الأقل ثمانية أشهر في العام.

مواد البناء الطبيعية

أما مواد البناء المحلية الطبيعية فكانت أيضا جزءا من التفاعل مع البيئة، فاستخدم الحجر المنقبي (الجداوي) وحجر القاحوط والشبيكي (المكاوي) وقد استغلت إلى أقصى درجة ممكنة، وبالإضافة إلى جمال تكوينات تلك الأحجار بعضها مع بعض، التي يعود تاريخ جزء منها لأكثر من مائة عام، فإنها تعتبر عازلا جيدا للحرارة، فلا تتسرب الحرارة داخل البيت ولا تتسرب البرودة خارجه، وهذا ما يتوافق مع بيئة مدينة جدة بطقسها الحار الرطب، كذلك فإن الإضاءة من خلال فتحات السقف والشرفات تسمح للإضاءة الطبيعية بإنارة البيت من الشروق وحتى غروب الشمس، والتصميم الذي نفذه الدكتور عنقاوي على مدار عشر سنوات تقريبا راعى توفير الخصوصية الكاملة لساكني الدار، فالرواشين المستخدمة ليست مظهرا جماليا فحسب، إنما هي ستر لأهل البيت، أما المسبح فجاء في وسط الدار، مراعاة أيضا للخصوصية، وقد صمم بطريقة بديعة ليستمتع به من يسبح فيه أو ينظر إليه من أي موقع داخل الدار، وأيضا أحواض النباتات الطبيعية الجميلة المنتشرة هنا وهناك في الداخل والخارج، وتسقى هذه الأحواض بالمياه بطريقة أوتوماتيكية إلكترونية توزع المياه عليها في أوقات منتظمة، وبقدر احتياج كل حوض من دون تدخل بشري، هذه النباتات تعطي تفاعلا أكبر بين العمارة كأسقف وجدران وبين الحياة الطبيعية للكائنات التي تتحرك وتتنفس وتنمو، فهي بذلك عمارة متحركة متجددة، بتجدد الحياة، كذلك نلاحظ نوافير المياه التي تنطلق منها المياه على هيئة شلالات يمكن التحكم بها حسب الحاجة.

سلاملك وحرملك

وينقسم البيت بشكل عام إلى «الحرملك» «حرم البيت» و«السلاملك» وهو دار السلام للضيوف والزائرين، الدور الأول يضم الديوان مقابل المسبح، وغرفة طعام ثانوية تبدو غريبة الشكل بعض الشيء، حيث إنها مصممة على ماكينة يمكن رفعها في الأوقات العادية للاستفادة من المساحة.

ثم نأتي إلى الحرملك الذي يبدأ بغرفة أهل البيت، وهو ذو قبة مرتفعة بالزجاج المعشق ومزين بالآيات القرآنية، والسقف الخشبي الذي تتدلى منه القناديل أو السرج، ونصعد درجتين فنصل إلى «المسروقة» وهي غرفة مسروقة من سقف مرتفع للضيوف، وهو مسمى متعارف عليه لدى أهل مكة في الماضي، ثم مكتب الدكتور عنقاوي ومكتبته المميزة بأرضياتها من الباركيه والزليج بمواد طبيعية ومحلية، والمكتب مصمم من جذع شجرة كبيرة.

وهناك جناح «البنت» - للدكتور عنقاوي ثلاثة أولاد وبنت - مصمم على ثلاثة مستويات نوم، مكتبة، و«خارجة» أو بلكونة. وفي الطابق الأسفل غرفة الألعاب أو المعيشة وهي تضم غرفة طعام كبيرة، أما غرف النوم الرئيسية فبها حمام ذو حديقة صغيرة، وفي الميزانين غرفة معيشة ذات طراز «كراويت» وقد طور في الجلسة العربية المعتادة والفرش واستخدم النيشات الصغيرة المزينة بالزجاج الملون، وترتبط الفراغات العديدة الموجودة بالدار بعضها مع بعض بحيث يتمكن الساكن من رؤية أي فراغ أو جزء من الدار في أي وقت يشاء وحيثما يكون موجودا في أي من فراغات الدار، وبالتالي يستمتع بكل أجزاء الدار بدلا من إحساسه بأنه محاط بالجدران من كل ناحية.

حديقة السطح

أما الفناء الداخلي الوسطي للدار فهو مستخدم كمحور مركزي رئيس من محاور التصميم للاستفادة منه في التهوية الطبيعية في جميع أجزاء الدار، وتظهر فيه جلسة مقابلة للمسبح غاية في الأناقة والجمال تقوم في وسطها نافورة مياه تتكرر في أغلب غرف المنزل.

وقد استغل السطح كحديقة تغطي نحو 80% من مساحته ليستمتع بها أصحاب الدار في خصوصية تامة، وهذه الحديقة تساعد أيضا في توفير عزل حراري إضافي فلا تتسرب الحرارة الخارجية إلى داخل الدار عن طريق السطح.

والبيت هو بحق متحف، بكل ما يضمه من قطع أثرية وطرز فنية إسلامية، وربما هذا أكثر ما يزعج أهله، كما يقول الدكتور عنقاوي: إن بيتنا هذا هو أصل عمارتنا وتراثنا، ومن المؤسف أن يكون غريبا وسط البيوت المجاورة، وربما بين بيوت مدينة جدة بكاملها، لقد حرصنا على العودة إلى تراثنا العربي مع استخدام التقنيات الحديثة والاستفادة من التطور التكنولوجي في الوقت نفسه، نحاول تنشيط الأيدي العاملة والحرفيين، ولكنهم للأسف انقرضوا من مجتمعنا تماما، ولهذا نعتبرها دعوة مفتوحة للعودة إلى الأصالة والتمسك بالجذور.

وأكد أنها فرصة لكل من يريد أن يستمتع بالمعيشة في مثل هذا النوع من العمارة المحلية الأصيلة، فهذه العمارة الجميلة ليست بالضرورة مرتفعة التكلفة، فهناك مستويات متعددة تتناسب مع الاحتياجات الشخصية والإمكانات المادية.

مبدأ الميزان

تحدث الدكتور عنقاوي عن مبدأ الميزان في العمارة، قائلا إنه يحقق هدف البيئة والجمال في عصر المدينة والتقنية والانفتاح العالمي الذي اختلطت فيه الأمور وأصبح من الصعب علينا تحديد اللغة المعمارية التي نشهدها أهي يونانية أم رومانية أم غيرها؟ وعلى الرغم من هذا الخليط المعماري، الذي أصبح سمة العصر، فإن هناك رجالا ما زالوا يحنون إلى عبق الماضي، فتجاوزوا تلك العشوائية المعمارية ببيوت تجمع بين التراث وأصالته وجمالياته وبين الحياة العصرية الحديثة ومتطلباتها.

وأضاف أنه من الضروري أن يراعي الإنسان عند تحركه في دروب الحياة واتخاذ القرارات أن يكون متوازنا، وأن ينتج عن حركته أقل تأثير أو ضرر ممكن على العناصر الأخرى، فإذا حاولنا تطبيق مبدأ الميزان



غرفة الطعام

في مجال العمارة، نرى أننا عند اتخاذنا لقرار ما بعدد من المعطيات تمثل جوانب متعددة، ويمكن تصويرها بميزان له أكثر من كفتين، فهناك مثلا الجوانب المتعلقة بالنواحي البيئية في كفة، وتلك المتعلقة بالنواحي الاجتماعية في كفة ثانية، وكذلك النواحي الاقتصادية في كفة ثالثة، والنفعية (الوظيفية) في الرابعة، بالإضافة إلى الجوانب الخاصة بتوفر المواد والموارد الطبيعية في البيئة المحيطة في الكفة الخامسة، والجوانب المرتبطة بالموروثات المألوفة (التراثية) في السادسة، وكذلك الجوانب التقنية والتصنيعية المرتبطة بالصناع والمواد المصنعة في السابعة، وكل من هذه الجوانب يؤثر في الجوانب الأخرى ويتأثر بها، وتختلف قوة التأثر والتأثير من وضع إلى آخر ومن حالة إلى أخرى، وإذا استطعنا تحقيق التوازن بين هذه المعطيات والتكامل بينها فإننا سنخرج في النهاية بمحصلة تتوافر فيها نسبة معينة من الكمال.

التوازن والجمال

وعن الميزان يقول إن الله جعل لكل مخلوق من مخلوقاته صبغة ونمطا «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة» وعلى الرغم من التفاوت الكبير الذي نراه بين هذه المخلوقات في مواقعها وأغراضها وأحجامها، فهي جميعا تشير إشارة واضحة إلى وحدانية الخالق سبحانه وتعالى، الذي خلق كل شيء وأحسن خلقه وأتقن صنعه وجعله في أحسن وأكمل تكوين، وفي خلق الله يكون الجمال هو قمة الكمال، ويكون كمال التكوين هو دليلنا إلى الجمال، وبين أن الله سبحانه وتعالى أرشدنا إلى الميزان في قوله: «والسماء رفعها ووضع الميزان»، «ألا تطغوا في الميزان»، «الله الذي نزل الكتاب بالحق والميزان»، فعندما يواجه الإنسان باتخاذ قرار من بين عدة قرارات ممكنة فليوازن بينها ويتخذ أيسرها عليه أو أوسطها من دون مغالاة، اتباعا لسنة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، فالله خلقنا أمة وسطا، والإنسان في حركته وتفاعله مع عناصر الكون الأخرى يؤثر فيها ويتأثر بها، وقد ينتج عن حركته تأثيرات سلبية على العناصر الأخرى.

وأوضح الدكتور عنقاوي أنه مهما بذلنا من جهود في عملية تحقيق التوازن فلن نستطيع الوصول إلى الكمال التام، ولكن بالخبرة والتجارب المتراكمة وحسب المتوفر لنا من المعلومات يمكننا تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الكمال، وهذه النسبة تمثل درجة قربنا أو بعدنا من الجمال الحقيقي، ولذلك فإن الجمال لا يرتبط بعنصر واحد ولكنه حصيلة التأثيرات المتداخلة بين العديد من العناصر والمعطيات.

ويلفت إلى أنه مرت على البشرية حضارات عديدة بداية من الحضارة الصينية القديمة والحضارة المصرية الفرعونية واليونانية والإغريقية والرومانية، إلى أن وصلت إلى الحضارة الإسلامية، وتميزت مختلف الحضارات بسمات معينة تنفرد بها كل حضارة، ولا تندمج مع غيرها من الحضارات، بل كانت تفرض نفسها كما هي أينما حلت، إلا أن الحضارة الإسلامية تفوقت على كل تلك الحضارات بقدرتها على استيعاب الحضارات الأخرى، فأينما حل الإسلام تفاعلت حضارته مع الحضارات الأخرى واستوعبتها ولم تستبعدها أو تنبذها، لذلك حل الإسلام وجود عنصر الوحدة كعنصر أساسي في الحضارة الإسلامية، إضافة إلى وجود مجال التنوع والتشكيل بين المناطق المختلفة داخل العالم الإسلامي.

بوتقة الحضارات

ويستطرد الدكتور عنقاوي في شرح فلسفة الميزان وإمكانية تطبيقها فيقول: تمثل المدينتان المقدستان مكة المكرمة والمدينة المنورة قمة هذه الوحدة والتنوع، فقد تبلورت فيهما خلاصة تجارب الحضارة الإسلامية في مختلف بقاع العالم الإسلامي من خلال الآلاف الذين يفدون إليهما كل عام لأداء فريضة الحج، وهم أثناء إقامتهم كانوا يتعلمون ويعلمون ويقتبسون من غيرهم، ويقتبس منهم غيرهم فصارت مكة المكرمة وكأنها بوتقة انصهار تصب فيها الخبرات والمعارف الواردة من جميع أنحاء العالم الإسلامي، فتمتزج مع بعضها وتنبذ الردي من بينها، وتتشكل في صورة سبيكة ذات خصائص فريدة تمتاز على خصائص مكوناتها الأصلية، وتعو الحصيلة الجديدة من الخبرات والمعارف في صور إشعاع حضاري إسلامي متميز يعم أرجاء العا الإسلامي ويتعداه إلى البقاع الأخرى على وج الأرض.

العمارة.. اللغة المعبرة عن حضار المجتمع

يقول الدكتور عنقاوي إن عصرنا الحاضر يشهد غزو مدنيا وتقنيا على مختلف الأصعدة وفي مختلف المجالات، وتكاد السمات المميزة للحضارات المختلفة تتلاشى وتضيع معالمها أمام هذا الغزو فلننظر حولنا لنرى خلطا في شتى المجالات، والعمار على رغم أنها اللغة الظاهرة والمعبرة عن حضار المجتمع، فقد اختلطت فيها الأمور أيضا وأصبح من الصعب علينا تحديد اللغة المعمارية التي نشهدها لقد وهبنا المولى عز وجل الإمكانات والوسائ التقنية والثقافية فحققنا العديد من الإنجازات المدنية العظيمة، لكن عامل السرعة ومحاولة اللحاق بالتطور العالمي السريع جعل تقدمنا في بعض المجالات لا يرتبط بأساسيات حضارتنا، ولا ينبع من تراثنا، ولكنه كان دخيلا، مما قد يهددنا بفقدان سمتنا الحضارية وأصالتنا التراثية فنفقد الطريق بين الحضارات، لذا ينبغي علينا الآن أن نتوج هذه المنجزات بإعادة النظر والتركيز على سمتنا وهويتنا الحضارية المميزة، وأن ننبذ كل ما هو غريب عن حضارتنا، أو يتعارض مع ديننا وتقاليدنا، وأن نسعى بكل قوة وعزم وتصميم لحماية تراثنا التقليدي وتطويره وضمان استمراريته جيلا بعد جيل، حفاظا على تقاليدنا وعاداتنا وصبغتنا المميزة لنا بين حضارات الأمم.

عناصر العمارة

خلال هذه القناعة أسس الدكتور سامي عنقاوي مركزا معماريا، وهذا هو الدور الذي يسعى المركز إلى تحقيقه في مجال العمارة التقليدية، وذلك باتباع الأساليب العلمية والتقنية المتطورة والسعي نحو توثيق وتسجيل وتطوير هذا التراث ليلبي احتياجات الحياة العصرية، ويتمكن من صد هذه التيارات الدخيلة، ولننطلق في سعينا من أساس علمي ينظر إلى العمارة كلغة للحضارة تعبر عن خصائصها وملامحها، وكأي لغة أخرى فإن للعمارة عناصر ومفردات وقواعد وأسسا وأصولا كالحروف والكلمات في الأدب وهو الفن المقروء، أو في المقامات والنغمات وهي فن مسموع، والعمارة هي فن المرئي، وهناك روابط بين هذه الفنون جميعا، وعبر التاريخ حافظت الشعوب وخاصة الإسلامية على فنونها الخاصة المعبرة عن حضارتها من غزو الحضارات الأخرى وتأثيراتها السلبية، فوضعت



بهو المتحف



ديوانية عربية - أرابيسك

الأسس والقواعد والأصول التي تقنن فنونها، وبالتحليل العلمي المتعلق سيكون في مقدورنا اكتشاف أسرار لغة العمارة التقليدية كاملة، والتعرف على حروفها وكلماتها وجملها وتراكيبها ومفرداتها وقواعدها وأسسها، وعندئذ سيكون من السهل الحفاظ على تراثنا المعماري والتقيد بأصول العمارة التقليدية الإسلامية في أعمالنا المعمارية وتدريس هذه الأسس والقواعد للأجيال القادمة.

المركز الطبي الدولي

أما المركز الطبي الدولي الذي صممه الدكتور عنقاوي أيضا ففيه تعيش تجربة فريدة من نوعها، فكل ممر تمشي فيه أو منعطف تسلكه أو نقش جداري تقع عيناك عليه، ستجده جزءا من لوحة فنية, فبالمرور تحت الأقواس الخشبية التي تزين أسقف الممرات ستسر ناظريك بحديقة خلابة تجعلك تعيش في أجواء القصص الخيالية.

ويعتبر جمال المنظر في المستشفيات أمرا جوهريا, فكلمة مستشفى «Hospital» في الأساس مشتقة من المصطلح «Hospitality» بمعنى الضيافة, والضيافة هي الترحيب بالضيف ومعاملته بود، وانطلاقا من هذا الأساس فإن المستشفى يجب أن يكون مكانا يعامل فيه المريض بلطف واحترام ويشعر فيه بالراحة والطمأنينة.

وينطبق هذا التعريف تماما على تصميم مستشفى المركز الطبي الدولي، فبمجرد دخول المريض من بوابة المستشفى يشعر بالهدوء والسكينة التي تعم الردهة الرئيسية، وأشعة الشمس الدافئة التي تتخلل أنحاء المكان يجدها تسري في أوصاله.

المعالجة بالتصميم

تم تفسير مفهوم المعالجة بالتصميم منذ قرون عدة في أقدم المستشفيات الإسلامية في العالم, حيث أدت عدة طرق مثل: المداواة باستخدام الضوء الطبيعي والماء المقطر والأماكن الخضراء إلى خلق بيئة تساعد على الاستشفاء. وقد أكدت الدراسات الحديثة في جامعة هوبكنز صحة هذه الحكمة القديمة، حيث وجدوا أن تآلف المريض مع أجواء المستشفى يؤدي إلى استهلاكه كمية أقل من الأدوية وبالتالي يتعافى بشكل أسرع، ليس هذا فحسب بل إنه يشجع الآخرين ممن يعانون من أمراض مختلفة على اللجوء إلى المستشفى كحل أمثل.

كما أظهرت دراسة أخرى أجرتها «جمعية الطب البريطانية»، أن وضع المريض في بيئة طبيعية لطيفة يساعد في تحسن حالته المزاجية وتعافيه بشكل أسرع وتقليل نسبة احتياجه للمسكنات، مما يؤدي أيضا إلى تخفيف الضغط الذهني والجسدي على الممرضات.

وقد روعي في التصميم المعماري للمركز الطبي الدولي أن تكون جميع معطيات المبنى تخدم العملية التشغيلية للمستشفى، إضافة الى المواد المستخدمة في البناء والتي في مكوناتها تساعد في العملية العلاجية، هذا علاوة على أن المبنى تحفة معمارية فريدة تجمع بين الطراز المعماري الإسلامي والتصميمات المعمارية المعاصرة.

كما أن تصميم المركز بشكل عام يلبي حاجة نفسية وروحية لدى المرضى، فتصميم المركز قائم على مبدأ الشفاء بالتصميم، والاعتماد على العناصر التي تعين المريض على الشفاء، ومنها وجود الإضاءة الطبيعية لكل غرفة من غرف المرضى ووجود النوافير والأشجار.

ويبرهن الدكتور عنقاوي في تصميمه للمستشفى على كيفية دمج «العلاج بالتصميم» مع الأسلوب المعماري لمستشفى القرن الواحد والعشرين.

العمارة الخارجية

على الرغم من توافر أحدث المعدات الطبية ذات التقنية العالية، وأفضل معايير الرعاية الصحية العالمية في المركز الطبي الدولي، فإن المبنى نفسه يعبر عن تراث فن العمارة الإسلامية، فقد تجنب الدكتور عنقاوي استخدام أي نوع من الألياف الزجاجية البراقة، وذلك حتى لا يظهر التصميم وكأنه سوق تجاري، وبدلا من ذلك استخدم مواد طبيعية مثل الأخشاب والرخام، مما أطلق طاقة إيجابية للمظهر الخارجي.

وتعود فكرة إنشاء حديقة في وسط المبنى إلى الجامعات والمستشفيات والقصور الإسلامية والمنازل السورية والعربية القديمة، فمستشفى المركز الطبي الدولي يعكس أيضا ثقافة وتاريخ مدينة جدة عروس البحر الأحمر، وتدل القبة الضخمة على الدور المهم الذي تلعبه الروحانية الإسلامية في الشفاء وفي كل جوانب المجتمع الأخرى.

تعتبر المقرنصات الموجودة على الجدران الخارجية للمستشفى واحدة من سمات العمارة الإسلامية الرائعة, فهي تشبه المنارة المقلوبة أو القلم الذي يدل على قيمة التواضع وطلب العلم.

ولا شك في أن بناء مثل هذا الصرح العملاق كان يتطلب الإبداع والعمل الجاد والمثابرة والشغف لدمج الآراء الإدارية والوظيفية مع التصميم, ولذلك فقد كون الدكتور سامي عنقاوي فريقا من أكثر من 80 خبيرا في مختلف المجالات من جميع أنحاء العالم، وذلك ليقوموا بدمج خبراتهم بتجهيز المنشآت الطبية في تصميم المركز الطبي الدولي.

المدخل الرئيسي

تضفي أشعة الشمس التي تغمر أرجاء المدخل الرئيسي للمستشفى إيجابية للعقل, وذلك من خلال واجهة زجاجية كبيرة تسمح للزائر برؤية الحديقة وقبة المسجد، كما تسمح برؤية مكتب الرئيس التنفيذي للمركز الطبي الدولي، مما يؤكد أنه موجود في أي وقت لمساعدة المرضى، ويمكن الوصول بسهولة إلى مكتبه، كما يمكن بوضوح رؤية شعار المركز الطبي الدولي على الواجهة الزجاجية مصحوبا بآيات من الذكر الحكيم.

وتزين جميع جدران الممرات وغرف المرضى وأماكن الانتظار ومختلف أقسام المستشفى آيات من القرآن الكريم المكتوبة بالرسم العثماني, لتذكر المرضى والعاملين بالمستشفى بالله عز وجل, كما أنها تشجعهم على التحلي بالصبر والأمل والإيمان، حيث قام فريق المركز الطبي بالاستعانة بثلاثة فرق علمية لتجوب أنحاء المستشفى وتضع الآيات المناسبة لكل قسم، وذلك لإلهام المريض حسب الحالة التي يمر بها.

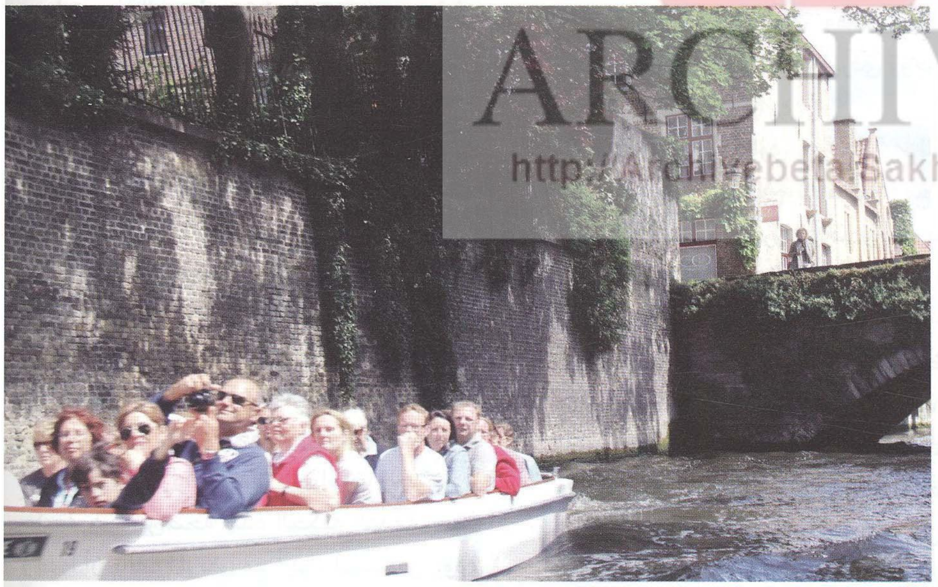
ويتجلى للناظر أن استخدام الأقواس الخشبية الأنيقة في الممرات, والتصميمات الهندسية على الجدران والأشغال الخشبية وألوان الجدران, فضلا عن الآيات القرآنية وأسماء الله الحسنى المنقوشة بماء الذهب على الجدران يعكس البصمة الواضحة للعمارة الإسلامية.

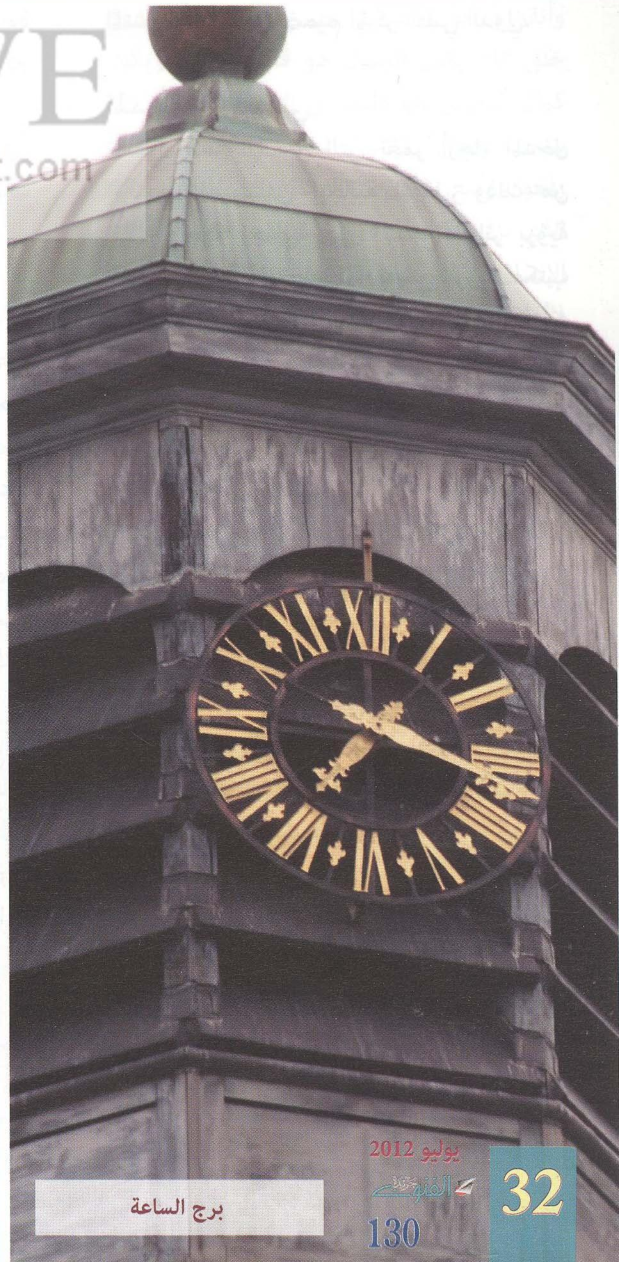
بروج

ميناء الجمال

في شمال غرب بلجيكا، تقبع مدينتنا الحالمة بروج، وهي مدينة بلجيكية تقليدية حافظت على رونقها وتاريخها كاحتفاظ قطعة الشوكولاتة البلجيكية بطعمها الساحر. كيف لا ووسط المدينة مصنف من قبل منظمة اليونيسكو كمنطقة تراث عالمي، ومثل نظيرتها من المدن البلجيكية تشتهر بصناعة الشوكولاتة الفاخرة. وتشق المدينة قنوات مائية تتيح لسكان وسياح المدينة التجول والتمتع بجمال المدينة من خلال القوارب الصغيرة التي تكثر في قنواتها المائية، ولذلك فإن بروج تعني الميناء، وزاد جمال المدينة النمط المعماري المميز لها الذي لم يتغير منذ العصور الوسطى. كذلك يحرص سكان بروج على تزيين نوافذهم بالزهور، وتقديم كل الخدمات للسياح حيث إن السياحة مورد مهم للمدينة، فتلاحظ الحافلات الجميلة، كما أن خيار العربة التي يجرها الحصان حاضر لنقل السياح للتجول في هذه المدينة الجميلة التي أبدع الخالق في صياغتها.

نص وعدسة: صالح تقي
مصور فوتوغرافي - الكويت


قناة مائية


برج الساعة


مبان بتصميمات فريدة



شوارع تاريخية



تزيين واجهات المباني



حافلات لنقل الركاب

بالتطبيق على أفلام «المواطن كين» و«كازبلانكا» و«ذهب مع الريح»

الأفلام الكلاسيكية.. ذاكرة الزمن الجميل

لكل زمان رجاله وأحداثه وأفلامه أيضا، فالفيلم السينمائي ليس وسيلة ترفيهية فقط، وإنما هو أيضا منتج يعبر عن ثقافة معينة ويؤثر فيها. والأفلام الكلاسيكية التي قدمتها هوليوود قبيل منتصف القرن العشرين لا تزال تحظى بالمراتب الأولى ضمن أفضل ما أنتجته السينما في تاريخها، فرغم كل التقدم التكنولوجي الذي نعيشه اليوم، تظل تلك الأفلام تحفا فنية لأجمل ذكريات الزمن الجميل.

منذ اختراع السينما في نهاية القرن التاسع عشر، والعالم يزداد انبهارا بهذا المولود الذي وفر له فرصة عظيمة لتوثيق أحداثه بالصوت والصورة، عدا المتعة الترفيهية الكبيرة التي يوفرها للمشاهدين الذين أصبحوا من خلال شرائهم لتذاكر الأفلام والمنتجات المرتبطة بأبطالها يشكلون سوقا يعيش من إيراداتها ملايين البشر في العالم، من النجوم والمخرجين والمنتجين والمصورين إلى ماركات الأزياء والسيارات ومنتجات الموضة الأخرى. ولعل الميزة الأكبر لسوق السينما هذه، أن منتجاتها القديمة لا ينتهي زمنها بظهور الجديد منها، فهناك الكثير من الأفلام التي مر عليها عدة عشرات من السنين وما زالت إلى يومنا هذا تحقق إيرادات مجزية للمنتجين، ولعل سلسلة أفلام «حرب النجوم» Star Wars هي المثال الحي على ذلك، إذ قدّرت مجلة فوربس Forbes الأمريكية الإيرادات التي جمعتها هذه السلسلة منذ صدور فيلمها الرسمي الأول في العام 1977 وحتى العام 2004 بحوالي 20 مليار دولار أمريكي.

حسام فتحي أبو جبارة
ناقد - دبي



«المواطن كين»

ولعل الأفلام التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، واصطلح على تسميتها فيما بعد بـ«الأفلام الكلاسيكية» Classical Movies تظل بمجملها أنجح ما عرفته السينما في تاريخها، حيث يظل معظمها صالحا لكل الأزمنة، على غير عادة كثير من الأفلام الحديثة التي ينساها المشاهدون بعد سنوات قليلة من عرضها، ما يدفعنا إلى التساؤل عن أسباب تميز تلك الأفلام عن غيرها، وأسباب بقائها في ذاكرة المشاهدين حتى اليوم.

من أهم عوامل نجاح الأفلام الكلاسيكية أن قصصها درامية غير متوقعة في الأحداث التالية حتى وإن كانت رومانسية، فالبرودة تكاد تكون غائبة تماما عنها، وإثارة الأحداث جزء رئيسي من كل فيلم كلاسيكي أحبه الجمهور. في تلك الأفلام أيضا نلاحظ قوة حضور البطل وارتباط تفاصيل القصة كلها بحياته، من قريب أو بعيد، مع وجود مساحة كافية تقربنا منه، فالبطل المتسلط يمكن أن يحب، والبطل القوي قد يُقتل في النهاية، والبطل الناجح يفشل عدة مرات. في الأفلام الكلاسيكية يبذل طاقم العمل اهتماما كبيرا بالأزياء التي لا تشير إلى خلفية الشخص الاجتماعية وطبقته وثقافته وربما نظرته إلى العالم فحسب، وإنما إلى درجة تطور الموضة في الفترة الزمنية التي يعرض لها الفيلم أيضا. أيضا نلاحظ كذلك الحضور الدائم للموسيقى، وسيلة الإمتاع السمعية التي نجدها في جميع الأفلام حتى وإن كانت تصنّف ضمن أفلام الحرب أو الحركة. كما أن الفيلم الكلاسيكي يخلو إلى حد بعيد من المشاهد الشديدة الابتذال، ذلك أن التركيز يكون على جذب المشاهد من خلال جوهر القصة لا بإثارة الغرائز. وأخيرا، فإن تلك الأفلام تعالج قضايا مختلفة، أو تعرض لمراحل زمنية مهمة، أو تجسّد روايات شهيرة، ولكنها لم تكن أبدا مجرد مشاهد عشوائية تخلو من التسلسل والتشويق بغرض إشغال الوقت فقط.

وقد اخترنا أن نعرض ثلاثة من أشهر الأفلام الكلاسيكية التي وضعها النقاد في مقدمة أفضل ما أنتجته السينما إلى الآن، جميعها درامية ولكنها تعالج قضايا مختلفة كليا على يد مخرجين كبار.

«المواطن كين»

يحتفظ الفيلم الكلاسيكي الدرامي «المواطن كين» Citizen Kane بصدارة قائمة أفضل 100 فيلم في التاريخ والصادرة عن معهد الفيلم الأمريكي AFI، كما تمنحه كثير من الهيئات السينمائية المرتبة ذاتها، مما يجعلنا نتساءل عن أسباب هذا التميز الطاغي للفيلم الذي أخرجه وكتبه وقام بدور البطولة فيه أورسن ويلز Orson Welles العام 1941.

يتحدث الفيلم عن حياة الشاب والإعلامي الديناميكي تشارلز فوستر كين الذي ينهض من

> الأفلام التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، واصطلح على تسميتها فيما بعد بـ«الأفلام الكلاسيكية» هي أنجح ما عرفته السينما في تاريخها

أعماق الفقر إلى ذرى المجد والثروة بالعمل في عالم الصحافة عبر اللجوء إلى استعمال وسائل مجردة من الضمير. ولكن لم يكن ذلك من دون ثمن، فقد امتدت نتائج مساعيه للوصول إلى السلطة بأي ثمن إلى حياته الشخصية، حيث خسر زوجتيه وأصدقاءه.

جزء من الشهرة التي حصل عليها هذا الفيلم يأتي من كون الفيلم لا يملك حبكة أو عقدة اعتيادية، فالمشاهد يلاحق تحقيقا يجري حول آخر كلمة نطق بها كين: «روزبد». فهذه الكلمة هي التي تجرنا وليست قصة معينة بحق. إلا أن الذي يشد الاهتمام بشدة هي البداية العبقرية والمشهد الافتتاحي للفيلم، حيث نقرأ على السياج عبارة «ممنوع التجاوز». الظلام حالك. نشاهد قصرا مظلما كئيبا. نسمع أصوات بوم وقردة. نقترب شيئا فشيئا من المنزل، ونجزم أن من يقطنه يجب أن يكون كئيبا مثله. عبارة ممنوع التجاوز هذه تحكي الكثير عن رجل مهووس بحياته وسريتها، وحذافير معالم شخصيته، تحكي عن رجل عاش حياة إعلامية مشرقة شهيرة أمام العامة، لكنه أيضا عاش حياة داخلية محزنة عمل جاهدا كي يبقيها ممنوعة عن العلن. فقط صديقه، جيديداي ليلاند (الممثل جوزيف كوتن Joseph Cotten) عرف عقلية كين، وكيف كان يدير جميع من حوله: خصومه الإعلاميين والسياسيين، وموظفيه، وحتى زوجاته، على طريقته الخاصة.

عندما ينقلنا الفيلم 25 سنة إلى الأمام، نشاهد كين وقد أصبح مليونيرا بعد أن ورث أموال والده الراحل، فقرر تكريس ثروته لنشر صحيفة The New York Inquirer، التي أراد لها أن تكون الأولى في نيويورك من خلال نشر أخبار مثيرة وجريئة وتحظى بالاهتمام حتى وإن كانت غير صحيحة، وكان مستعدا لخسارة مليون دولار سنويا كي يصل إلى هذا الهدف. وبعد نجاحه في إصدار الصحيفة، يتزوج كين ابنة الرئيس الأمريكي إيملي نورتون (الممثلة روث وارك Ruth Warrick)، ويوسع إمبراطوريته الإعلامية في جميع أنحاء البلاد. بعد ذلك يكشف كين عن طموحاته السياسية، فيرشح نفسه لمنصب حاكم ولاية نيويورك، إلا أن غريمه على المنصب، جيمس غيتيز (الممثل راي كولينز Ray Collins) يكشف عن غرام كين بمغنية فاشلة تدعى سوزان أليكسندر (الممثلة دوروثي كومينغور Dorothy Comingore) مما يفسد حملته الانتخابية ويفقده الفوز في اللحظات الأخيرة. تطلقه زوجته ويبقى مع عشيقته التي يتزوجها ويصر على تحويلها إلى نجمة أوبرا في الدار التي بناها، وعلى رغم عدم نجاح سوزان في اختبارات الموسيقى المتكررة، فإن كين يجبرها على الاستمرار حتى تصل إلى المجد الذي يريده لها، لكنها تحتج وترفض المواصلة، الأمر الذي يقضي على طموحات كين بعد فشله في الوصول إلى كرسي الحكم، وكذلك عجزه عن إيصال زوجته الثانية إلى قمة موسيقى الأوبرا.

رشح فيلم «المواطن كين» للحصول على تسع جوائز أوسكار، لكنه نال جائزة أفضل نص أصلي فقط، منحت للكاتبين هيرمان مانكيفيش Herman Mankiewicz وأورسين ويلز، وإن كان كثير من النقاد يرون أنه كان يستحق أكثر من ذلك، ليس لعنصر الحبكة المعقدة فيه، أو لمهارة أبطاله في الأداء، لكن لتميزه المطلق الذي تمثل في الطريقة التي مزج فيها ويلز بين السيناريو المتقن والإخراج الرائع والمساحة الكبيرة لصورة البطل التي ذهبت إلى أبعد من حدود إطار الكاميرا أو الصورة، فشاهدنا أفعال كين المتعجرفة إلا أننا تعاطفنا معه كونه إنسانا اتخذ قرارات خاطئة أذته كما أذت المحيطين به، وهذا أمر من البديهي أن يحصل مع أي واحد منا.

«كازابلانكا»

يعتبر فيلم كازابلانكا أو «الدار البيضاء» الذي أخرجه مايكل كورتيز Michael Curtiz العام 1942 من أشهر الأفلام الكلاسيكية الدرامية التي ظهرت خلال الحرب العالمية الثانية، حيث كان الجمهور متعطشا لرؤية فيلم درامي مشوق يبعد عنه - ولو لبرهة - شبح مرارة الحرب. وقد وصف جورج كيرغو George Cargo، الرئيس السابق لرابطة الكتاب في الولايات المتحدة، هذا الفيلم بأنه «أضخم ميلودراما رومانسية عرفتها صناعة السينما»، فقد تضمن توليفة جميلة جمعت بين قصص الحب العميقة، وأهوال الحرب المأساوية، والعواطف الداخلية المتأججة، وكوكبة من الشخصيات الدافئة والمتآمرة والمحبة والنابضة بالحياة.

تدور أحداث الفيلم في مدينة الدار البيضاء المغربية خلال الحرب العالمية الثانية، وتحديدا بعد عدة شهور من سقوط فرنسا في قبضة الألمان.

حيث تدفق اللاجئون الأوروبيون إلى الدار البيضاء هربا من رحى الحرب الدائرة، والتهديد المستمر من قبل النازية، فكانت هذه المدينة الساحلية نقطة الانطلاق إلى أسبانيا ومنها إلى الولايات المتحدة التي كانت رمزا للحرية. وقبل ركوب الطائرة التي كانت تقلهم إلى بلد الحرية، كان لابد من حصول اللاجئين على تأشيرة خروج باهظة الثمن، إما من خلال وسطاء يستخدمون طرقا ملتوية وغير قانونية وإما من السوق السوداء.

ريك بلين - الذي لعب دوره في الفيلم الممثل همفري بوجارت Humphrey Bogart - شاب أمريكي يعيش في منفاه الاختياري بالدار البيضاء حيث يمتلك أشهر مقهى في المدينة يعرف باسم «مقهى ريك الأمريكي»، بينما لا يجد المشاهد من يخبره عن السبب الذي يمنع ريك من العودة إلى الولايات المتحدة، غير أن الكابتن لويس رينالت رئيس الشرطة (الممثل كلود راينز Claude Rains) الذي يتحلى بروح رومانسية لا تتماشى مع وظيفته - يميل إلى الاعتقاد بأن السبب وراء عدم رغبة ريك بالعودة إلى بلده هو قتله لأحد الأشخاص، وهو بالتالي مطلوب للشرطة هناك.

تجتمع في مقهى ريك عشرات الشخصيات المغمورة التي تمتهن أعمالا غير قانونية بعضها له علاقة بالحرب، لكن ريك يظل على الحياد ولا يحاول التعاطف مع أي شخص كي يحافظ على عمله. من بين زبائن المقهى أوغارت (الممثل بيتر لوري Peter Lorre) الذي يسعى لبيع ورقتي خروج تتيحان لحاملهما الحق في مغادرة الدار البيضاء من دون التعرض للمساءلة من قبل الشرطة أو أي جهة أمنية أخرى، فيحاول ريك مساعدته في الحصول على زبون لشرائهما، لكن أوغارت يعتقل فجأة ويقتل في ظروف غامضة، وتظل الورقتان مع ريك.

تتواصل الأحداث المشوقة، ولكنها تأخذ جانبا رومانسيا مع دخول الشابة الجميلة إلسا لاند (الممثلة إنغريد بيرغمان Ingrid Bergman) وزوجها فيكتور لازلو (الممثل بول هنريد Paul Henreid) إلى المقهى، حيث تطلب من عازف البيانو سام (الممثل دولي ويلسون Dooley Wilson) أن يعزف لها لحن أغنية مشهورة، فيفعل على مضض. هنا يحضر ريك إلى المكان طالبا من سام إيقاف عزف هذه الأغنية التي لا يحبها، ليفاجأ بوجود إلسا، صديقته السابقة في باريس عندما كان الألمان يغزون البلاد، والتي كان من المفترض أن ترحل معه إلى الدار البيضاء لكنها تخلت عنه في اللحظات الأخيرة، مما ترك أثرا عميقا في نفس ريك الذي حمل مشاعر مريرة تجاه إلسا.

تغادر إلسا وزوجها فيكتور المقهى إلى الفندق، وهنا يتعرف أحد المخبرين على فيكتور الذي كان زعيما كبيرا في حركة المقاومة ضد النازية، فيحاول مغادرة الدار البيضاء مع زوجته قبل أن يعتقل أو يقتل. ولسوء حظ فيكتور وإلسا، يتدخل أحد الضباط النازيين ويمنع السلطات الحاكمة في المدينة من منحهما إذن خروج بالطرق القانونية، فيبحثان عن مصدر آخر يساعدهما في ذلك. يصل الاثنان إلى زعيم الأنشطة غير الشرعية في الدار البيضاء السيد فيراري (الممثل سيدني غرينستريت Sydney Greenstreet) ويعلمان منه أن طلبهما موجود مع ريك، وأنه هو الوحيد القادر على منحهما إذني مغادرة المدينة بأمان.

يرفض ريك تقديم أي مساعدة لإلسا وزوجها بعد أن تخلت عنه أثناء فراره من باريس، فتحاول تهديده بمسدس زوجها، لكن ذلك لم يجدِ نفعا، فتلجأ إلى إيقاظ حبها الدفين في قلبه وتعده بالبقاء معه إذا وافق على إعطاء فيكتور إذن الخروج. يوافق ريك على ذلك ويبيع المقهى إلى السيد فيراري. وقبل مغادرة فيكتور للمدينة، يقترح ريك على الكابتن لويس رينالت اعتقال فيكتور أثناء وجوده في صالون الحلاقة، فيصل فعلا إلى الصالون ليفاجأ بوجود ريك إلى جانب فيكتور هناك. يشهر ريك مسدسه في وجه لويس ويطلب منه إخلاء طريق المطار من أجل تسهيل خروج فيكتور من المدينة. لكن لويس يتصل بقائد القوات النازية الذي يصل إلى المطار ليلقى حتفه على يد ريك. تغادر إلسا وزوجها المطار إلى العاصمة البرتغالية لشبونة، ويرحل ريك ولويس عن الدار البيضاء أيضا بحثا عن أرض أخرى تصلح للعيش.



«ذهب مع الريح»

حصل هذا الفيلم الرائع على ثلاث جوائز أوسكار هي: جائزة أفضل إخراج، وجائزة أفضل فيلم التي منحت لمنتجه هارولد برنت والس Harold Brent Wallis، وجائزة أفضل سيناريو لكتّابه الثلاثة جوليوس أبشتاين Julius J. Epstein وفيليب أبشتاين Philip G. Epstein وهوارد كوتش Howard Koch.

«ذهب مع الريح»

استند المخرج فيكتور فليمنغ Victor Fleming في فيلمه هذا الذي أنتجه العام 1939 إلى الرواية الذائعة الصيت «ذهب مع الريح» Gone With the Wind للكاتبة مارغريت ميتشل Margaret Mitchell، وهو أعلى الأفلام إيرادا وأكثرها مشاهدة في تاريخ السينما الأمريكية.

تدور قصة الفيلم حول انعكاسات الحرب الأهلية الأمريكية على المزارعين الجنوبيين، وصعود المجتمع الصناعي مع فرض قيم المنتصرين: تحرير العبيد وانهيار المجتمع الإقطاعي، وتأثير ذلك في الأفراد عبر قصص حب متشابكة محورها البطلة الجنوبية سكارليت أوهارا (الممثلة فيفيان لي Vivien Leigh) التي تُحب أحد ورثة الإقطاع في الجنوب آشلي ويلكس (الممثل ليزلي هاوارد

Leslie Howard) والذي لا يُبادلها الحب. وكي تظل بقرب حبيبها، تتزوج سكارليت من تشارلز هاملتون (الممثل راند بروكس Rand Brooks) شقيق زوجة ويلكس ميلاني (الممثلة أوليفيا دوهافيلاند Olivia de Havilland).

يبدأ الفيلم في مزرعة «تارا» للقطن في ولاية جورجيا الأمريكية العام 1861 عشية الحرب الأهلية الأمريكية، حيث تظهر سكارليت، الابنة الكبرى لمهاجر أيرلندي يملك المزرعة يُدعى جيرالد أوهارا (الممثل توماس ميتشل Thomas Mitchell)، مع أمها إيلين، وتبدو مستاءة جدا بسبب خطبة آشلي لقريبته ميلاني. وفي الحفلة الكبيرة تلتقي سكارليت بالمغامر ريت بتلر (الممثل كلارك غيبل Clark Gable)، الذي يحاول التقرب منها، لكن سكارليت تقرر الزواج من تشارلز، شقيق ميلاني، لتبقى قريبة من آشلي.

يذهب آشلي وتشارلز إلى الحرب، ويبقى ريت ليعمل في التهريب. يموت تشارلز هاملتون بالتهاب صدري فتصبح سكارليت أرملة، غير أنها تتصرف بما لا يلائم وضعها، ويظهر حين ذاك انجذاب ريت الشديد لها. تضطر سكارليت إلى الهروب من مزرعتها إلى مدينة آمنة، فتستعين بريت ليساعدها، وتأخذ معها ميلاني الحامل التي تلد في الطريق. ينضم ريت إلى جيش الجنوب المنهزم، فيقاتل، ويأسره جنود الشمال إلا أنه يتمكن من الهرب بعد فترة قصيرة من وقوعه بين أيديهم.

تموت والدة سكارليت، فتصبح هي المعيلة الوحيدة لأختيها ولميلاني زوجة آشلي، فتعود بهم جميعا إلى «تارا» حيث يعانون الجوع، وتحاول اللجوء إلى ريت، لكنها تخدعه فيبتعد عنها، وتضطر للاعتماد على نفسها في إعالة الأسرة، والخدم، والعودة بالمزرعة إلى الحياة، خصوصا بعد وفاة والدها جيرالد أوهارا.

تساعد ميلاني الجنود العائدين من الحرب، وفي أحد الأيام، يرجع آشلي، وتعود مشاعر سكارليت إلى حرارتها القديمة، لكنها تتزوج فرانك كينيدي (الممثل كارول ني Carroll Nye)، حبيب أختها سوالين (الممثلة إيفلين كيز Evelyn Keyes)، طمعا في أعماله المزدهرة حتى تصبح سيدة أعمال ذات شأن. تتسبب سكارليت في مقتل زوجها الثاني فرانك بعد خروجه مع آشلي وآخرين لتأديب السود الذين حاولوا الاعتداء عليها عند عبورها منطقة خطيرة، حيث ينقذها عبد والدها السابق المعروف باسم سام الكبير (الممثل إيفيريت براون Everett Brown)، فتطاردهم الشرطة غير أن ريت يتدخل لإنقاذ من بقوا أحياء ويرسلهم إلى منزل صديقته حفاظا عليهم من استجواب الشرطة، ولا تأبه سكارليت بمصير زوجها المتوفى حيث تواصل تعلقها بآشلي وتمنحه عملا في ورشتها.

يكثر ريت من المجيء لزيارة سكارليت، ويحوم حولها، ثم يعترف لها في النهاية بحبه ويطلب منها أن تتزوجه، وهذا ما يحدث فعلا، فيقيم معها في قصر كبير بناه لها، ويبدأ في تحسين صورته وسمعته بين الناس بالمساهمة في نشاطات المجتمع بشكل دائم. تلد سكارليت ابنة يختار لها ريت اسم بوني، ويستقيم تماما لأجل أن يكسب سمعة جيدة لابنته. تستمر سكارليت في إهمالها الشديد لزوجها وابنتها، فيغادر بعد سنوات برفقة بوني إلى بريطانيا، لكنه يضطر إلى العودة فيما بعد بسبب شوق بوني إلى أمها، وتستقر الأمور بينهما، حيث يبدو أن علاقتهما في سبيلها إلى التحسن، غير أن سقوط بوني من على حصانها وموتها بكسر عنقها يصيب ريت بتلر بصدمة عنيفة تدفعه إلى ترك سكارليت.

تأتي ميلاني هاملتون لتعزية سكارليت وريت والإصلاح بينهما، غير أنها تسقط محتضرة وهي حامل، وتوصي سكارليت بالاعتناء بزوجها آشلي لأجلها، كما اعتنت بها من قبل لأجله، وحين تخرج سكارليت لرؤية آشلي تجده يبكي ميلاني ويقول إنها كل شيء بالنسبة إليه، فتكتشف أخيرا أنها قضت حياتها في مطاردة وهم، وتكتشف أنها تحب ريت حقا، وأنها تريد بقاءه.

يرفض ريت البقاء، ويغادر تاركا إياها منهارة على درج القصر الكبير، وبين دموعها الغزيرة تتذكر سكارليت كلام أبيها وريت وآشلي عن مزرعة «تارا» التي تملكها الآن، فتقرر العودة إليها والاستقرار فيها لتبدأ من جديد، ومن ثم تفكر في كيفية استعادة ريت، وتقول: غدا يوم آخر. لينتهي الفيلم بها واقفة في شموخ.

صورت مشاهد الفيلم على مدار سنتين ونصف السنة، وصنفّت موسيقاه التصويرية التي وضعها ماكس شتاينر Max Steiner على أنها ثاني أعظم موسيقى تصويرية في التاريخ. وقد حصل «ذهب مع الريح» على ثماني جوائز أوسكار منها جائزة أفضل مخرج، وأفضل سيناريو للكاتب سيدني هوارد Sidney Howard (وهو أول كاتب سينمائي يفوز بالأوسكار بعد وفاته)، وأفضل ممثلة في دور رئيسي للنجمة فيفيان لي.



«كازبلانكا»

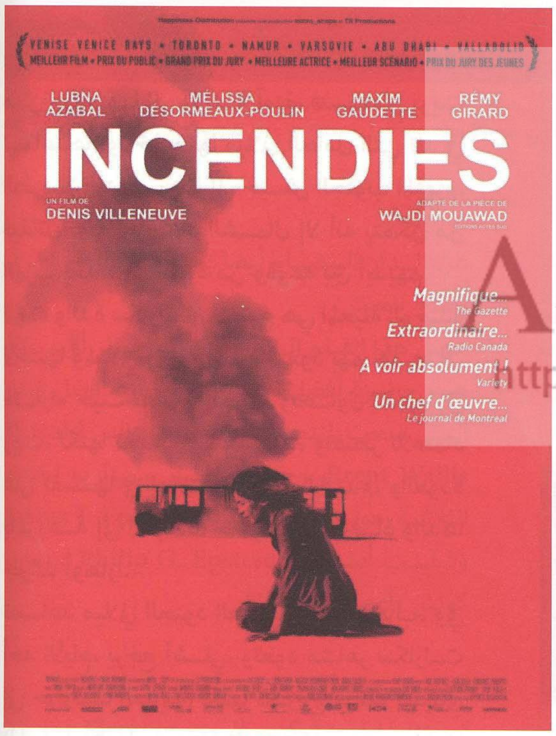
أخرجه الكندي دنيس فيلينوف عن مسرحية لوجدي معوض

حرائق.. قراءة فلسفية لمأساة إنسانية

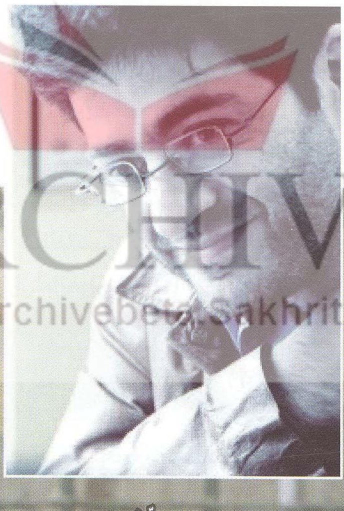
يتوكأ المنظور الفلسفي للحياة بوصفها مأساة على مفهوم مفاده أن الفرد يحيا في العالم إما بوصفه منظومة أخلاقية متكاملة أو أنه فاقد لتلك المنظومة. ولكن في كلتا الحالتين يقيم الشر في العالم انطلاقا من جوهرانية لا يمكن سلبها على الإطلاق، بحيث إن توهج الشر وتفشيه في أزمنة معينة وانكفاءه وتراجعه في أزمنة أخرى ذلك كله يتبدى بحضور تلك المنظومة الأخلاقية أو غيابها. ولئن كان الإنسان مشدودا إلى المأساة لأن وجها من وجوهها، وهو المعاناة، ذو تأثير بالغ في حياته، فإنه في الوقت عينه على وعي بأن المأساة في حد ذاتها تشكل بالنسبة إليه طريقا إلى فهم الحياة واجتراح معنى لها.

منصور مبارك

ناقد ـ الكويت

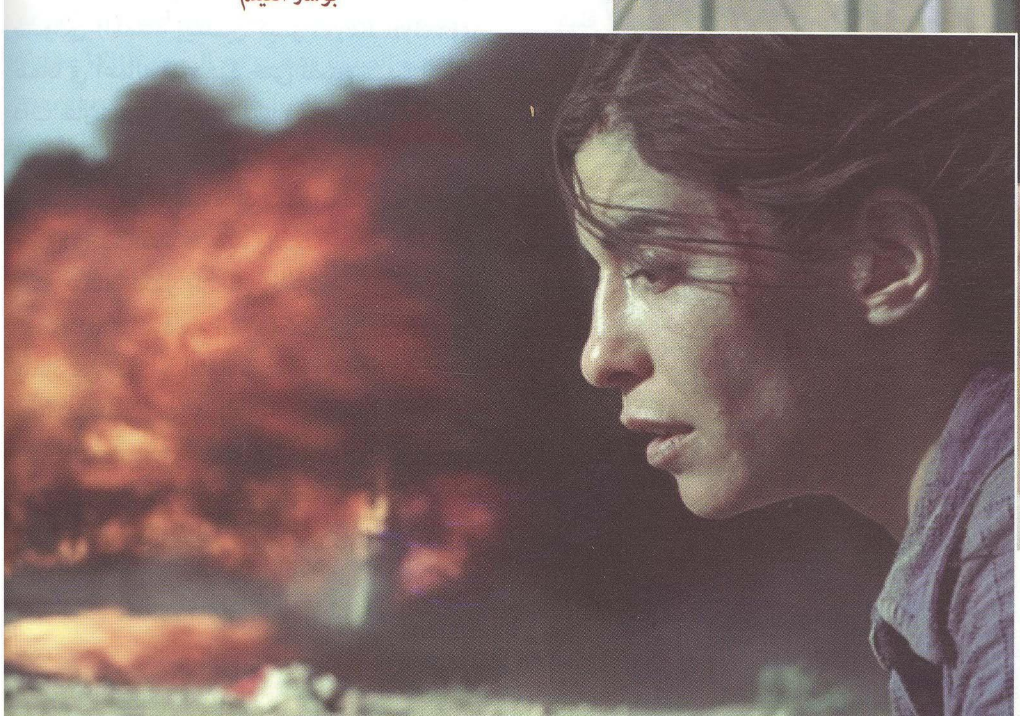


بوستر الفيلم



وجدي معوّض





بطلة الفيلم لبنى زبال



سيمون وجين يبحثان عن تاريخ العائلة



وثيقة سفر



المخرج دينيس فيلينوف

فيلم Incendies «حرائق» 2010 للمخرج الكندي دنيس فيلينوف يروم استخدام المنظور الفلسفي للحياة بوصفها مأساة. فأحداث الفيلم تسكنها العناصر المثلى للمأساة كالحرب، والموت، والهجران، وانغلاق المصير، وهو مستمد من مسرحية بالعنوان نفسه للمسرحي الكندي اللبناني وجدي معوض. ويمتلك الأخير في رصيده أعمالا كانت نواتها الصلبة مآسي اليونان القديمة وكذلك شكسبير، وهو ما يتبدى واضحا في فيلم «حرائق» الذي يكتسب موضوعه روحا سوفوكليسية ساطعة.

يجمع الفيلم بين عالمين؛ فأحداثه تنتقل في زمننا المعاصر من بلد شرق أوسطي إلى كندا، ويرحل بنا الفيلم من الشرق إلى الغرب في إثر شخصياته التي تبحث بين خرائب المأساة عن معنى لحياتها. ويستند الفيلم في تركيب أحداثه إلى تقنية المشاهد المستعادة، كما يقدم مسبقا مفاتيح مهمة للأحداث التالية تتطلب من المشاهد اهتماما وانتباها لكونها الأداة التي تبدد غموض بعض المشاهد، وعنصرا لربط عناصر الفيلم بعضها ببعض. فالفيلم ينفتح على مشهد لحفنة من الأطفال اليافعين ممن تُحلَقُ رؤوسهم، وتشي ملامحهم بالتشرد والعوز، وتركّز الكاميرا في حركتها البطيئة وهي تتفحص الوجوه البائسة على طفل بعينه، فتمسح جسده الهزيل وتنحدر إلى الأسفل لتثبّت الصورة على وشم مميز على كاحله الأيمن، وهذه الالتقاطة السريعة ستكون كبقية مفاتيح الفيلم على قدر كبير من الأهمية.

ينتقل الفيلم بعدها إلى كندا حيث نبصر أما تصاب بصدمة عصبية شديدة تجعلها تفقد الصلة بالعالم لتنتهي بعدها إلى الموت. وتتضح التفاصيل المحيطة بشخصية هذه المرأة في مكتب المحامي الذي كانت تعمل سكرتيرة له، حيث يقوم بفتح وصية هذه المرأة الغامضة المدعوة نوال مروان (تقوم بدورها الممثلة البلجيكية المغربية لبنى زبال» وبحضور ابنها سيمون (يقوم بدوره ماكسيم غودت) وابنتها جان (تقوم بدورها ميليسا بولان). وتبدو الوصية غريبة بعض الشيء، فبعد أن توصي الراحلة كما هو معتاد بالطريقة التي تقسم فيها ممتلكاتها، تصدر أمرا بأن تدفن عارية في قبرها، وأن يكون وجهها إلى التراب من دون غطاء أو حجر، وأن لا ينقش اسمها على شاهد القبر. وتمضي الأم الراحلة في زيادة الغموض غموضا، حينما تعهد في وصيتها إلى ابنها وابنتها بمهمتين، تطلب فيها من الأول العثور على أخيهما، ومن الثانية أن تجد أباهما، وتنهي وصيتها بالقول إنهما حين ينجزان هذين الأمرين ستقدم إليهما رسالة، وبعدها سينكسر الصمت.

وتملكت المفاجأة الابن والابنة معا، فأبصرا الوضع برمته غامضا وعصيّا على الفهم، وكأن هناك سرا كبيرا لا يعلمان عنه شيئا، ذلك أنهما أمضيا حياتهما من دون أن يعلما أن لهما أبا وأخا مجهولين، ولكنهما مع ذلك الاضطراب يشرعان في رحلة البحث عن تاريخ العائلة وتنفيذ وصية أمهما. ويقدم لنا الفيلم هذه الرحلة في خطين متوازيين، خط اقتفاء الابنين لأثر أمهما في موطنها الأصلي، وخط حياة الأم في أكثر من موقف ومكان من خلال مشاهد مستعادة.

ويسرد الفيلم حياة نوال مروان بالعودة إلى الماضي، وتحديدا إلى قرية في دولة شرق أوسطية، يبدو أنها لبنان على الرغم من أن الاسم لا يرد في الفيلم على الإطلاق. فنرى في الحدث الأول فتاة مسيحية تعيش قصة حب مع لاجئ مسلم وتقرر معه الفرار من القرية، ولكن أخويها كانا لها بالمرصاد، فيقتلان بدم بارد حبيبها وتتدخل جدتها لإنقاذها قبل أن يقتلاها. وبعد أن تبيّنت الجدة أن نوال ستضع مولودا، تطلب منها أن تخفي ابنها في ملجأ للأيتام وتترك القرية لتعيش مع خالها في المدينة حيث بمقدورها أن تكمل تعليمها وتضمن عيشا كريما لنفسها ولابنها. وبعد ولادة نوال لابنها تنقش الجدة على كاحل الوليد وشما مميزا، وتقطع نوال وعدا لابنها بأنها ستعود إليه.

تنخرط نوال بعد قدومها إلى المدينة ودخولها الجامعة في السياسة وأجواء الحرب الأهلية، ونجدها تنحاز إلى مواقف إنسانية تترفع عن الغرائز. وتذهب بعد سنوات في رحلة إلى قريتها كي تستعيد ابنها، وفي حافلة مكتظة بالمسلمين تجد نوال نفسها الناجية الوحيدة من مجزرة دموية ارتكبتها ميليشيا مسيحية بحق جميع ركاب الحافلة بمن فيهم طفلة صغيرة حاولت نوال إنقاذها. تغير هذه الحادثة المروعة الطريقة التي تنظر فيها نوال إلى الحياة، فتعمل مع الميليشيا المسلمة تحت قيادة زعيم يدعى شمس الدين، وتكلف باغتيال قائد الميليشيا المسيحية الذي أصدر الأوامر بارتكاب المجزرة، وتغتال نوال ذلك القائد، وتتعرض للاعتقال والتعذيب في السجن لمدة خمسة عشر عاما، وتضع في السجن توأما، ليقوم شمس الدين بتهريبها مع ابنيها إلى كندا لتصل إلى بداية انهيارها ومن ثم موتها.

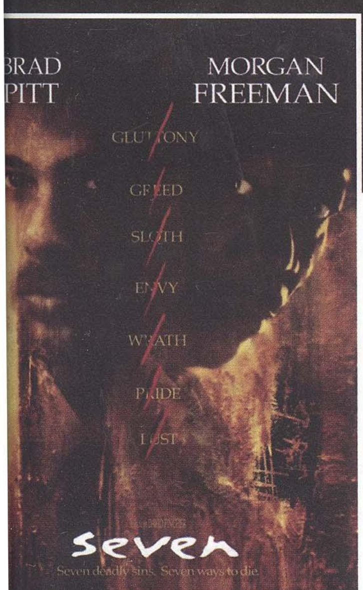
بعدها ينتقل بنا الفيلم إلى الخط الآخر، حيث يأخذ سيمون وجين بالبحث عن تاريخ العائلة الذي يبدو صادما، ويتقفيان آثار أمهما ويجهدان في ما يمكن أن نسميه صياغة الماضي وإعادة ترتيبه. فيذهبان إلى الأماكن التي عاشت فيها أمهما؛ القرية والجامعة والمدينة والسجن، وكذلك الأشخاص الذين تعرفت عليهم وتقاطعت حياتها معهم، فتلك محاولة من الابنين لإعادة إلصاق قطع الماضي المبعثرة كي يكون بمقدورهما فهم اللغز الكبير الذي أدى إلى جنون نوال مروان ودخولها الصدمة ثم الموت.

وبعد بحث كبير، يكتشف جين وسيمون عمق المأساة التي ضربت حياة أمهما، وحقيقة علاقتها بالأب والأخ معا. وللحق، فإن تعامل الفيلم مع مفهوم المأساة يتبدى أخاذا ومكثفا. ذلك أننا ندرك سلفا أن المرء عندما تواجهه المأساة، فإنها تتشخص أمامه كلغز ضخم، فيتساءل عن سبب حدوثها وكيفية حدوثها؟ بحيث تغدو الإجابة عليها قبضا على معنى علاقة الفرد بالعالم الذي يحيا فيه. وربما تكون المأساة وجها آخر للحياة نفسها، كما قال الفيلسوف مارتن هايدغر: «إن الفرد يقذف به إلى عالم ليس مستعدا لاستقباله بذات القدر الذي يكون فيه الفرد غير مهيأ للعيش فيه». ففي أجواء الحرب وانفلات الغرائز، لم يجد الحب الذي تحدى الواقع وسطع في قلب نوال مروان، أو القيم الإنسانية النبيلة التي استقرت في أعماقها، مكانها الطبيعي في أجواء لا يقيم فيها سوى التعصب والحقد وغرائز لا حدود لجنونها.

أيهما أكثر رعبا الواقع أم الخيال؟

«الخطايا السبع المهلكة» والرعب السينمائي الحديث





هل طرح أحدكم هذا السؤال على نفسه وهو يشاهد فيلما حديثا من أفلام الإثارة الأمريكية، أو ربما وهو يشاهد الأخبار في القنوات الفضائية، هل عقد مقارنة بين أفلام الرعب التقليدية، وبعض أفلام السينما الأمريكية الحديثة؟

تلك الأفلام التي لا تصنف كأفلام رعب، ربما لأنها لا تتضمن أشباحا، أو بيوتا مسكونة، أو غزوا فضائيا، لكنها تتضمن ما هو أكثر وطأة من الرعب الخيالي، حين تكشف عن واقع مرعب نعيشه.

فحين شاهدت أفلاما مثل: الخطايا السبع - اختفاء، نادي القتال، أدركت كم يمكن أن يصير الواقع أكثر رعبا من الخيال، لأنه - بعكس الخيال - يمكن أن يحدث لك، فاحتمالات أن تسير في شارع مظلم وخال فيظهر لك لص يهددك، قد يسلبك في لحظة كل ما تملك ماديا ونفسيا ومعنويا، بل ويهدد حياتك نفسها، أكثر بكثير من احتمال ظهور «عفريت» من الجن.

إنه عنف أعمى وقاس ولا يحمل أي ضمانات أو تأمين مسبق ومضاد له، فأسباب الاعتداء وصوره تعددت جدا حتى صارت بلا ضوابط، أصبح من الممكن أن يتعرض امرؤ للاعتداء لأي سبب من الأسباب، لأنه غني أو فقير، أبيض أو أسود، جميل أو قبيح، ملتزم دينيا أو غير ملتزم.

جيهان عبد العزيز

كاتبة - مصر

سينما الواقع المرعب، أو سينما الرعب الواقعي، هي اتجاه سينمائي جديد يقدم لنا أفلاما تدور موضوعاتها حول الجرائم.. جرائم غامضة وغريبة، لا يقوم بارتكابها سفاحون أو مجرمون، إنهم أفراد عاديون من أفراد المجتمع, بل ربما كانوا ينتمون لمن نصنفهم كأشخاص من الصفوة، لكنهم فجأة يتحولون إلى مرتكبي جرائم، ذات دوافع مخيفة لأنها غير متوقعة، وتنفذ بأساليب مبتكرة، شديدة التعقيد والذكاء والوحشية، إنه عنف ناتج عن عبثية الحياة، نابع من عنف الواقع اليومي المعاش الذي نراه ونعيشه من خلال أحداث العنف في العالم كله، وفي كل المجتمعات. عنف تطلقه الأغاني وتبثه النشرات، ويهتف به الساسة في خطاباتهم، وتئن منه الشعوب وتكتسبه في الوقت نفسه، عنف ناشئ عن غياب الإحساس بالأمان, عن انعدام المثل، وغياب النموذج.

هذا العنف هو ما دفع بكتاب سينمائيين مثل أندي ووكر و«مخرج ك» دافيد فينشر إلى إعادة إرساله إلى المجتمع من خلال شاشة السينما بفيلمهما، Se7en، العام 1995، ثم يعاود المخرج التجربة نفسها مرة ثانية في العام 1999 بفيلم لا يقل رعبا وبشاعة عن سابقه ألا وهو فيلم «Fight Club»، الذي يشارك فيه أيضا بالبطولة النجم الأمريكي براد بيت، الذي ما يفتأ يفاجئنا بتجسيده لتلك الأدوار السينمائية الصعبة كدوره في «أسطورة الخريف»، أو «لقاء مع مصاص الدماء»، مما جعل دفيد فينشر يلتفت إليه، ليجعله بطلا أساسيا مجسدا لإنسان ذلك العصر المرتبك، ومعبرا عن الصراع النفسي العنيف الذي يعتمل بداخله، وليضيف براد بهذين الفيلمين رصيدا جديدا لأدواره المميزة، وأفقا أكثر اتساعا لأدائه السينمائي.

الخطايا السبع 1995

مورجان فريمان، براد بيت / كيفين سباسي،/ وجواينيث بالترو.

تدور أحداث الفيلم حول المحقق الشاب «دافيد مايلز /براد بيت» المتحمس لحل ألغاز الجرائم والقبض على المجرمين، والذي يتم نقله حديثا إلى ولاية أمريكية أخرى، تتسم بانتشار جرائم العنف، ليحل محل ضابط قديم سيتقاعد بعد أسبوع هو ويليام سومرست (مورجان فريمان)، لكنهما وخلال هذا الأسبوع كان عليهما المشاركة في حل سلسلة من أبشع الجرائم يرتكبها سفاح مهووس اسمه جون دو (كيفين سباسي) الذي يتبين أنه متطرف ديني يرتكب جرائمه بهدف معاقبة الخاطئين على خطاياهم (الشراهة - الطمع - الكسل- الزنا - الغرور- الحسد - الغضب) وجعلهم عبرة للآخرين، وهو يخطط لجرائمه بصبر وينفذها بذكاء شديد وينفذ مشيئة الرب وتاركا في كل موقع للجريمة اسم الخطيئة التي ارتكبتها ضحيته، والتي استحقت من أجلها العقاب.

وتظهر أحداث الفيلم الصراع المزدوج بين شخصية المحقق القديم الذي علمته خبرته الطويلة في التعامل مع تلك الجرائم، أنهما أبدا لن يمنعا الجريمة قبل حدوثها ولن يسمح لهما السفاح بالقبض عليه إلا بعد أن ينهي مهمته كاملة، بينما يسعى المحقق الشاب بعناد شديد إلى محاولة إيقاف القاتل قبل أن يكمل جرائمه، إلا أن هذا الأخير يسبقهن دائما بخطوة، بجريمة جديدة تكون مفاجأة في مدى بشاعتها عن سابقاتها، وتاركا لهما في كل مرة دليلا يقود إلى الجريمة التالية.

فكرة الفيلم

العنف كعقاب وانتقام من مظاهر الفساد في المجتمع، هي الفكرة التي يتبناها الفيلم - والتي تعد أيضا الفكرة الرئيسة لفيلم «نادي القتال» مع اختلاف القصة والتناول والإخراج السينمائي - وهو عنف ناتج عن انعدام القيم واضطراب المجتمع، فضحايا هذا القاتل هم جميعا مذنبون ومرتكبون للخطايا، وهو القاضي الذي حكم عليهم، والجلاد الذي قام بتنفيذ الحكم، فالضحية الأولى بدين شره، تنقل لنا عناصر المشهد السينمائي مدى بشاعة مظهره، والكاميرا تنتقل من لقطات قريبة لجسده الضخم الممتلئ بالعروق الزرقاء النافرة، ملابسه وأصابعه القذرة، وجهه المدفون في طبق المعكرونة التي كان يتناولها، إلى جولة في أنحاء منزله لتبدو القذارة في كل ركن، علب الطعام تملأ المكان كله، الحشرات والفئران تسعى في كل مكان. وكما يقول القاتل عنه:

«رجل إذا رأيته وأنت تتناول الطعام فلن تستطيع أبدا إكمال وجبتك».

الضحية الثانية محام مشهور شديد الثراء؛ لترافعه في القضايا الكبيرة، والحصول على الرشى، وتعامله مع رؤساء العصابات.

أما الثالث فلص منحرف وتاجر للمخدرات, والضحية الرابعة عاهرة في إحدى نوادي الدعارة الكبيرة، والخامسة امرأة شديدة الجمال، متكبرة، تستغل جمالها في السيطرة على الرجال.

النماذج السابقة كلها نماذج منتشرة في المجتمع، تمارس رذائلها بشكل علني، بل المجتمع نفسه شريك في التواطؤ على وجودها.

عنف الخيال وحدود الصورة

ربما يكون من المتوقع إذن احتواء الفيلم على العديد من المشاهد العنيفة، تصاحبها موسيقى تثير التوتر والترقب لتصل ذروة المشاهد مع الضربات العنيفة والصرخات العالية ولطخات الدماء على الشاشة حتى تكاد تخترقها إلى المشاهدين، ربما توافق هذا أكثر مع أفلام سبيلبيرج، أو ميل جيبسون، لكننا في هذه الأفلام نجد رؤية إخراجية أخرى، تنقص من قيمة عنف المشهد أمام تخيل أحداثه، فالقاتل نفسه يقوم بوظيفة إخراجية لجرائمه بحيث لا تكتشف إلا بعد تنفيذها كما يريد هو، ويترك لنا المشهد منتهيا لنرى عمله الفني الأخير، الضباط - ونحن معهم - يصلون إلى مسرح الجريمة بعد انتهاء المسرحية، لتساعدنا الدلائل التي نجمعها على تخيل الأحداث العنيفة التي وقعت، فنجد أن تخيلها أضحى أكثر إثارة للرعب في النفس، من حدود الصورة أو المشهد السينمائي، الرعب هنا ليس في مشاهد القتل ولكنه في تلك الطرق المتوحشة التي قد يبتكرها الإنسان لتعذيب الآخر وقتله وتشويهه، فالشخص البدين الشره نكتشف في معدته شرائح معدنية أرغمه القاتل على ابتلاعها لتمزق جهازه الهضمي كله،والمحامي الطماع يرضخ لتقطيع كيلوجرامين من جسده ينزف معهما دمه طوال ثلاثة أيام كاملة، أما تاجر المخدرات فنكتشفه مقيدا في فراشه منذ عام كامل وقد صار هيكلا عظميا حيا قد امتلأ وما تبقى من جسده بقروح الفراش، وقد أبقى القاتل على حياته من خلال حقنه بالسوائل، وقبل أن يستجوبه الضباط ليخبرهم عن شخصية القاتل يخبرهم الطبيب أنه «قد أصيب بالجنون وابتلع لسانه منذ





جواينيث بالترو



براد بيت

زمن بعيد»، أما جريمته الرابعة «قتل العاهرة» فيقص أحداثها ضحية أخرى شارك مجبرا في ارتكاب الجريمة، لتلتصق برؤوسنا صورته، وكلماته وهو في حالة مفزعة من البكاء والارتجاف.

- لن أستطيع معاشرة أي امرأة ما حييت بعد الآن، فلن أنسى أبدا مشهدها أو صوت صرخاتها وأنا أفعل بها هذا.

كان الفعل هو معاشرة إحدى العاهرات وهو مرتد لآداة حادة من الجلد والمعدن بينما مسدس السفاح ملتصق برأسه.

ومازالت المفاجآت تتوالى حين تكون الجريمة الخامسة قطع أنف المرأة الجميلة المتكبرة ثم إعادة لصق أنفها بلاصق قوي ليتشوه منظرها تماما، وبالطبع لم ينته الأمر فهو يلصق بإحدى يديها سماعة الهاتف إذا أرادت طلب النجدة، وباليد الأخرى علبة حبوب تساعدها على الانتحار.

« إنها إمرأة شديدة القبح من الداخل لدرجة أنها لا تستطيع أن تحيا دون أن تكون شديدة الجمال من الخارج».

كل هذه التفاصيل المرعبة تكتشف تباعا، فنحن لا نرى أي جريمة أثناء وقوعها ولا حتى باستخدام تقنية الفلاش باك، فالفيلم لم يعرض أي مشاهد عنف حقيقية - سوى مشهد المطاردة بين الضابطين والقاتل - لكن العنف والرعب الحقيقيين، كانا في ذلك الخيال البشري الذي خطط ودبر ونفذ جرائمه بذكاء وصبر شديدين، وروح قاسية بلا حدود، لتصير كل جريمة أبشع من الأخرى في فكرتها وطريقة تنفيذها، حتى جريمته التقليدية الأخيرة، صارت أبشع الجرائم على الإطلاق ربما لأن صاحبتها زوجة المحقق.

كانت الضحية الوحيدة التي لم ترتكب خطيئة لتعاقب عليها. حتى تلك الجريمة لم نرها لكننا أدركنا مدى بشاعتها من ملامح العبقري مورجان فريمان حين فتح الصندوق الذي أرسله لهما القاتل ليكتشف رأس زوجة زميله بداخلها فيندفع جسده كله إلى الوراء بعنف وهو ينظر تجاه زميله ملتاعا وقد أدرك نية القاتل.

المجتمع كشريك أساس في ارتكاب الجريمة

انهيار القيم يولد العنف، نصب القاتل نفسه جلادا يحاكم أفراد مجتمع فاسد وينفذ الأحكام فيهم، يساعده على ذلك فسادهم أنفسهم، أو حتى الأنانية وعدم المبالاة، والطمع الشخصي، فالشخص المقيد للفراش لمدة عام كامل في مبنى سكني مزدحم لم ينتبه له أحد الجيران أو حتى صاحب المنزل نفسه، وربما كان ذلك ليستمر أكثر لولا أن القاتل نفسه هو الذي أراد الكشف عنه.

«إنه الساكن المثالي، لم يتأخر يوما في دفع الإيجار، ولم يشتك منه أحد من الجيران».

وحين يستجوب المحقق الحارس في بيت الدعارة فيسأله عما إذا كان القاتل يحمل شيئا معه، تكون الإجابة:

«الجميع يحملون أشياء معهم حين يأتون. بعضهم يحمل عددا من الحقائب».

ليكون ذلك دلالة على مدى انتشار الفاحشة في المجتمع والتواطؤ على وجودها، بينما يشير الرجل الذي طلب منه القاتل صنع الأداة التي مزقت جسد العاهرة إلى نوع آخر من الاضطراب في المجتمع. فحين يسأله المحقق: ألم ترتب في الرجل الذي طلب منك صنع تلك الأداة الغريبة؟

«لن تتخيل مقدار الأشياء الغريبة التي يُطلب مني صنعها».

ربما يؤكد ذلك وجهة نظر السفاح في أن ضحاياه ومن حولهم كانوا مذنبين بقدره، هم من ساعدوه على ارتكاب جرائمه، هم من يسروا تلك الطريقة لأنفسهم.

إنها سخرية مريرة قاتمة ومرعبة، وإنذار بالهلاك للجميع، كهلاك سدوم وعمورة.

وفي أحد المشاهد المهمة، حين تصل الشرطة إلى منزل القاتل الذي يدل كل ركن فيه على مدى تطرفه وجنونه، فهناك ذاك المحراب الخاص المصطبغ باللون الأحمر، ومعمل تحميض الصور حيث توجد صور كل الجرائم التي ارتكبها السفاح، يسجل القاتل يومياته المخيفة التي تملأ عشرات المجلدات، والتي توضح أفكاره المتطرفة المجنونة والسادية في عنفها وشذوذها.

ويقرأ المحقق سومرست بعض ما جاء في تلك اليوميات:

«وأنا جالس في مترو الأنفاق اليوم، اقترب مني رجل ليتبادل معي الحديث، بدأ حديثا وديا قصيرا، كان رجلا وحيدا يتحدث عن الطقس وأشياء أخرى، حاولت أن أبدو سعيدا ومجاملا له، لكن رأسي بدأ يؤلمني بشدة من جراء تفاهة حديثه وابتذاله، وإذ بي فجأة أشرع في التقيؤ عليه، لم يعد الرجل سعيدا بالمرة، أما أنا فلم أستطع أبدا الكف عن القهقهة».

الحوار

للحوار في هذا الفيلم دور أساس، ولن نبتعد عن الصواب إذا قلنا إن بنية الفيلم قائمة على الحوار بين الشخصيات، فهناك دائما الجدل المستمر والقائم بين الضابطين (القديم والجديد) حيث تتكشف من خلال ذلك الجدل أفكارهما المتناقضة، ثم محاولات تحليل الجرائم، واستنتاج شخصية القاتل.

ثم الحوار بين المحقق القديم وزوجة المحقق المذعورة (ترايسي مايلز) التي تشكو له وحدتها الشديدة وخوفها على زوجها الذي يمارس عملا خطيرا في ولاية جديدة وعنيفة، ثم تبوح له بأكثر الأمور إثارة للقلق لديها وهو اكتشافها أنها حامل، هنا يخبرها (فريمان) أنه خسر حبيبته لأنه أراد منعها من الإنجاب، فهو يعيش العنف، يراه ويلمسه يوميا، ولم يرد لطفله أن يولد في عالم عنيف، غير آمن.

ويليام سمرست: منذ عدة أيام حققت في جريمة، كان لصٌ قد هدد عجوزا، فانصاع له الأخير وأعطاه كل ما كان معه، لكن اللص وبعد أن أخذ كل شيء اقتلع عيني الرجل بخنجره، إن كنت ستحتفظين بالطفل أخبريه، وإن كان العكس، فلا تخبريه أبدا. إنه عنف قاس، مروع وبشع، وبلا مبرر.

ثم يأتي الحوار الجدلي العنيف بين المحقق الشاب (براد بيت) والقاتل (كيفين سبايسي) بعد تسليم هذا الأخير نفسه. وفي السيارة يدور الحوار بينهما، فتظهر لهجة المحقق الغاضبة وعصبيته المفرطة وهو يتهم القاتل بالجنون ويستفزه بالتقليل من شأنه وشأن اعتقاداته، بينما يدافع القاتل عن نفسه بهدوء

شديد، موضحا استحقاق ضحاياه لهذا المصير الذي قادهم إليه، لارتكابهم جميعا للذنوب والخطايا. أما المحقق الآخر «سومرست» فهو يراقب ذلك الحوار الجدلي العنيف بينهما بتوجس شديد.

المحقق مايلز : هناك شيء ما يؤرقني، وربما بإمكانك مساعدتي لمعرفته، هل المجانين أمثالك، يدركون ذلك، أعني هل حدث لك مرة أن كنت جالسا لتقرأ إحدى روايات الجرائم اللعينة ثم انتفضت واقفا فجأة لتصيح عاليا «ياللروعة، لكم أنا مجنون لعين»؟!

جون دو: يبدو أنه من المريح بالنسبة لك أن تصفني بالجنون.

المحقق مايلز: ذلك مريح للغاية.

جون دو: إنك حين تطلب مني أن أشفق على هؤلاء الناس، فكأنما تريدني أن أشفق على الآلاف الذين هلكوا في سدوم وعمورة.

ويليام سمرست: أهذا ما تريد قوله يا جون، أنك أداة الرب، لتنفيذ مشيئته.

جون دو: إن الرب ينفذ مشيئته بطرق عجيبة وغامضة.

المحقق مايلز: مهلا، لقد كنت أعتقد أنك قتلت أناسا أبرياء.

جون دو: أبرياء! أيفترض أن يكون هذا مضحكا ؟رجل بدين...، رجل مقزز يقف على قدميه بصعوبة، رجل إذا ما لمحته في الطريق ستشير إلى أصدقائك ليشاركوك في السخرية منه، رجل إذا رأيته وأنت تتناول الطعام فلن تستطيع أبدا إكمال وجبتك، وبعده اقتصصت من المحامي، وأنا واثق من أنكما تشكرانني سرا على قتله، إنه رجل كرّس حياته لجمع المال عن طريق الكذب مع كل نفس يتنفسه، ليطلق القتلة والمجرمين في الشوارع.

المحقق مايلز هازئا: القتلة!

جون دو: إمرأة.

المحقق مايلز: قتلة يا جون!، مثلك أنت نفسك.

جون دو مقاطعا: إمرأة شديدة القبح من الداخل لدرجة أنها لا تستطيع أن تحيا من دون أن تكون شديدة الجمال من الخارج، وتاجر مخدرات، مدمن ولوطي في الواقع، ودعنا لا ننسى تلك العاهرة ناشرة الأمراض.

فقط في عالم كهذا تستطيع أن تقول عن هؤلاء الأشخاص إنهم كانوا أبرياء. وهذا هو بيت القصيد، فقد صرنا نرى الخطايا المهلكة تحدث أمام عيوننا عند كل ركن من الطريق، في كل بيت، ونتغاضى عن ذلك، نتغاضى عنه ونبيحه لأنه أصبح شائعا وعاديا، أصبحنا نتغاضى عنه صباحا ونهارا وليلا. حسن! ليس بعد الآن. لقد وضعت المثال بنفسي، فما فعلته سيظل لغزا محيرا، ولسوف يدرس ويتبع إلى الأبد، ثم تتصاعد ذروة الحوار والأحداث في مشهد النهاية حين يحاول السفاح دفع المحقق (الغاضب دائما) إلى ذروة الغضب حين يعترف له بأن خطيئته هو الشخصية كانت حسد المحقق على مكانته في المجتمع وحياته العادية، وزوجته الجميلة، التي يحاول اغتصابها أولا ثم يقطع رأسها.

«لقد قمت بزيارة منزلك في الصباح بعد مغادرتك له، واستقبلتني زوجتك الجميلة، ولقد أردت القيام بدور الزوج معها، أردت أن أحيا حياة رجل بسيط، لكن الأمر لم يفلح، لذا احتفظت بتذكار منها، رأسها الجميل».

هذه العبارة تدفع المحقق الشاب إلى الغضب والانهيار التام فيصوب مسدسه للقاتل، بعد ما يوقن من ملامح وصوت زميله، أن القاتل على حق وأن ما في الصندوق رأس زوجته التي كانت تحمل طفله في أحشائها، بينما يردد القاتل بهدوئه المثير: «أعتقد أن خطيئتي كانت الحسد، وخطيئتك هي الغضب».

النهايات غير السعيدة

في أحد مشاهد الفيلم يقول المحقق ويليام سمرست: «إن الأمور لا توحي أبدا بأن النهاية ستكون سعيدة».

فعلى الرغم من أن فكرة الفيلم قد تبدو تقليدية في الظاهر، فهذا هو السفاح المنظم الذي يرتكب سلسلة من الجرائم، يربط بينها خيط واحد، في الرؤى الإخراجية الأخرى كان سيتم ارتكاب العديد من الجرائم وتدور الكثير من المغامرات ومحاولات إنقاذ ضحايا محتملين «نساء على الأغلب» حتى يكتشف القاتل وبالتالي يدفع ثمن جرائمه وينتهي الفيلم - بتنهدات الارتياح، فقد زال الخطر - إلا إذا أراد صانعو الفيلم إتمامه بأجزاء أخرى - فيكون المشهد الأخير خيال القاتل مرة أخرى مع انطلاق صرخة للضحية. إلا أننا نكتشف خطأ هذا التصور في النهاية، ولأن تلك الأفلام تتناول ما قد يحدث في الواقع، فإن النهايات السعيدة غابت عنها، لتحتل مكانها تلك الأحداث التي تدفع في النفس غصة تستمر بداخلك وقتا طويلا بعد مشاهدة الفيلم، وتعاود الظهور من جديد مع كل تذكر له، أو مع كل رؤية تالية له.

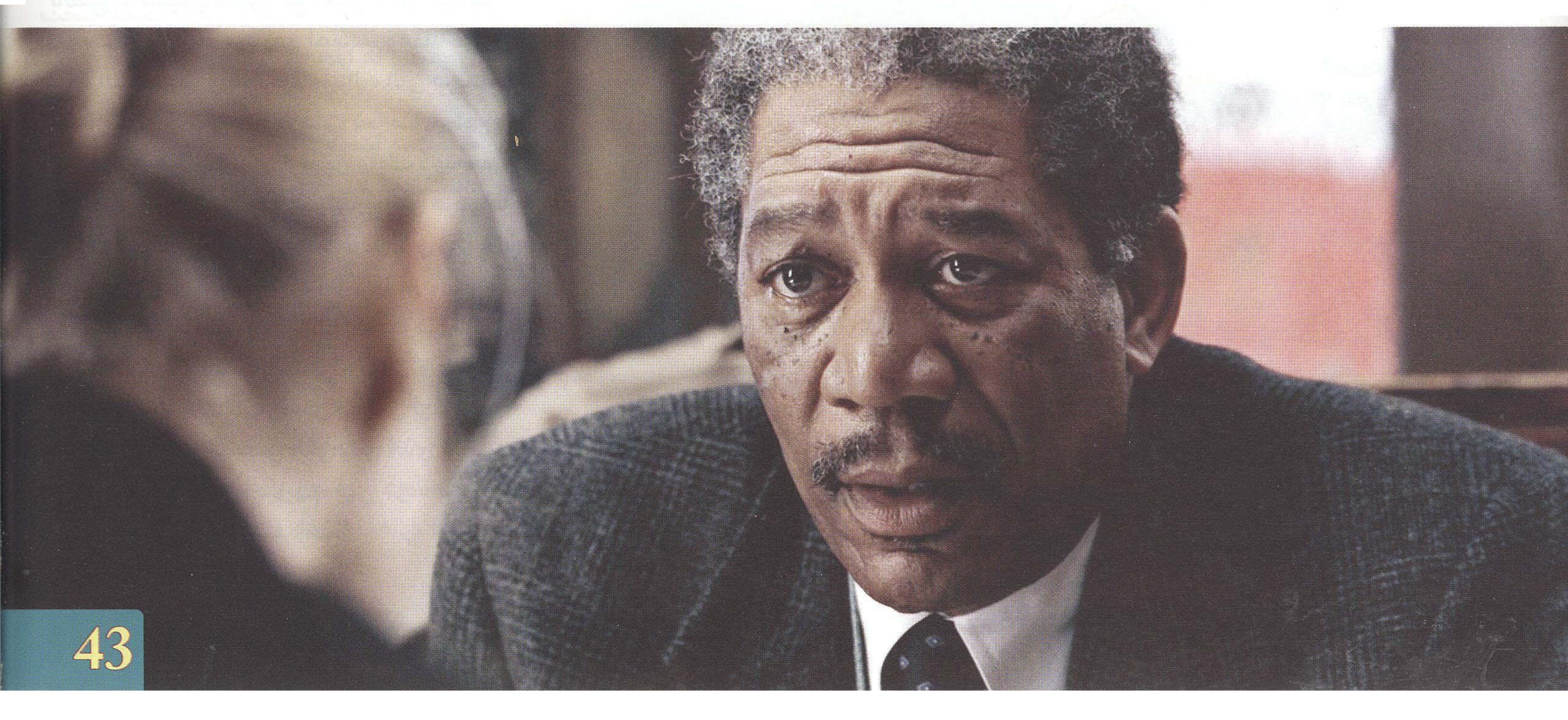
فالرعب الواقعي يكسر النهاية النمطية السعيدة، ليفاجئنا في فيلم «Se7en» بتلك النهاية المفزعة حين يكتشف المحقق الشجاع الغاضب العازم على تحقيق العدالة، يكتشف أن النهايات السعيدة قد تحدث في الأفلام فقط، - ليس بعد الآن - وأن الرعب والعبثية المريرة قد يتحققان في الواقع حين يواجهه القاتل بأنه قتل زوجته بعد اغتصابها.

فيعجز المحقق وقتها عن تحقيق ما آمن به من قبل وعن محاسبة القاتل على أفعاله الشنيعة بتقديمه للمحاكمة، حين يشهر مسدسه في وجه القاتل بعد لحظات من الألم والذهول والرفض وعدم التصديق والصراع بين كل ما آمن به وبين رغبته المدمرة في القصاص والانتقام لينتهي المشهد الختامي - الذي أبدع الجميع في تقديمه -، بدوي الرصاصات التي بدت كأجراس حادة تدق بعنف داخل كل عقل، ويسترجعها الذهن دائما مع انقباضة في الفؤاد من عالم غير آمن وعبثي تماما نحياه كل يوم.

مورجان فريمان: الصوت المنذر قبل ظهور القرش

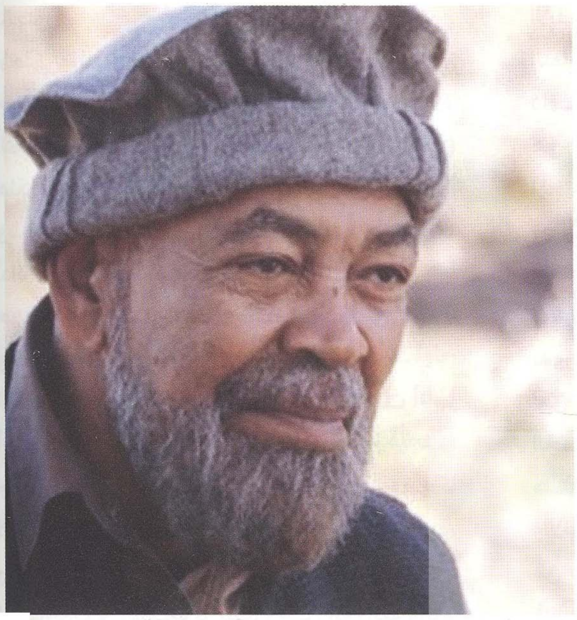
«إذا انشقت رأس جون دو فجأة، وخرج منها مخه طائرا، فأريد منك أن تكون متوقعا لذلك» - ويليام سمرست محدثا دافيد مايلز.

لقد كتب إرنست هيمنجواي مرة «العالم مكان جميل، يستحق الصراع من أجله».



رأى أن تكديس الأعمال الدرامية في رمضان ليس في مصلحة النجوم

سعد الفرج: الفن رسالة إنسانية.. وليس أكل عيش



سعد الفرج في فيلم «تورا بورا»

الفنان القدير سعد الفرج أحد أعمدة المسرح والفن الكويتي والخليجي بشكل عام، أثرى المكتبة الخليجية بعشرات الأعمال الفنية في الإذاعة والتلفزيون والمسرح، وحقق نجومية كبيرة منذ الستينيات، ولا يزال يتمتع بهذه النجومية وحب الجماهير، وهو فنان لا يداهن ولا ينافق ومعروف بمواقفه الجريئة. وفى هذا اللقاء تحدثنا معه حول عدد من القضايا المهمة ورصدنا بعض آرائه فماذا قال ..

عماد جمعة
صحافي - الكويت

عرضت لك مسرحية «عنبر و11 سبتمبر» أخيرا، عدت بها إلى خشبة المسرح بعد فترة غياب بمشاركة الفنان القطري غانم السليطي، فكيف تصف تجربتك مع السليطي خاصة أنكما قدمتما هذا العمل من قبل في قطر؟

بالطبع أنا سعيد بالتعاون مع الفنان غانم السليطي، فهو فنان متواضع على رغم أهميته، وعملنا معا في فترة الثمانينيات في مسرحية «زلزال» التي عرضناها لمدة شهر في الكويت، ولاقت نجاحا جماهيريا كبيرا، ثم عرضناها في البحرين وقطر. وتجمعنا أيضا مسرحية «عنبر و11 سبتمبر» التي عرضناها قبل سنوات في قطر. ثم أعدنا عرضها فى الكويت بعد إجراء بعض التعديلات لتناسب الفترة الحالية، وحققت نجاحا طيبا جماهيريا وفنيا، وهي تناقش الهيمنة الأميركية وقذف الناس بالباطل واعتبارهم إرهابيين لأتفه الأسباب. فنحن نسعى بهذا العمل إلى إعادة المسرح السياسي الكوميدي الذي يخاطب عقول الجماهير وليس جيوبهم، فهي عودة للمسرح الجاد الذي لا يخلو من الفكاهة.

هل هناك جهة معينة مسؤولة عن ذلك؟

- الموضوع واضح من دون ما أذكر أسماء، فأنا ذهبت إلى النيابة والمحاكم في أواخر الثمانينيات بسبب مسرحية «هذا سيفوه».



مشهد من مسلسل «مجموعة إنسان»



مشهد من مسرحية «عنبر و11 سبتمبر»



الفرج وباسم عبدالأمير

قدمت أعمالا فنية تطرقت إلى قضايا سياسية شائكة، وكانت الرقابة لها بالمرصاد، هل تتذكر بعض هذه الأعمال والأحداث المصاحبة لها وكيف كانت المواجهة؟

- هناك عدد من الأعمال تطرقنا فيها إلى عدة قضايا، منها على سبيل المثال مسرحية «دقت الساعة» التي تحدثت عن انتخابات مجلس الأمة. وللأمانة لم يحدث أي اعتراضات عليها في ذلك الوقت، وربما لو قدمت الآن لكان هناك شيء آخر لأن العناصر التي تؤمن بأهمية المسرح ودوره في المجتمع لا نسمع لها صوتا خوفا من العناصر الأخرى التي تحرّم المسرح والفنون بشكل عام.



الفنان سعد الفرج

لماذا نلاحظ أن الأعمال التاريخية لم يعد لها تقدير لدى القنوات الفضائية والتركيز على الاجتماعية بشكل كبير؟

لأن الإعلان أصبح هو المتحكم بما يعرض للناس، بالإضافة إلى ما يحدث تحت الطاولة في عملية التوزيع والبيع، لذا لم تعد الأعمال القيمة تحظى بالتقدير المادي أو حتى المعنوي.

مسلسل «مجموعة إنسان» هو أحدث أعمالك الدرامية، وقدم في رمضان الماضي، وقدمت خلاله شخصية جديدة عليك، فماذا أردت أن تقول من خلال هذا العمل؟

لقد وصلت إلى مرحلة عمرية يجب فيها أن أدقق في كل ما يعرض علي، ولا أقدم إلا الأعمال التي أرى أنها تضيف إلى رصيدي الفني بما تحمله من قضايا مهمة للمجتمع. فالفن عندي ليس أكل عيش بل مهمة إنسانية ورسالة سامية أقدمها إلى المجتمع. وفي عملي الأخير تناولنا عدة مشاكل اجتماعية وإنسانية مستمدة من الواقع الخليجي منها تعدد الزوجات، والإهمال الأسري واتكالية الأبناء، وعلاقات الجار بالجار التي تغيرت تماما عن السابق، فالتفكك أصبح واضحا للعيان. ويتحدث العمل عن قصة خمسة بيوت في «الفريج» تتعرض لمواقف وأحداث درامية متلاحقة وشائكة تجمع ما بين التراجيديا والكوميديا، كما شاهدته الجماهير. ومثل هذه القضايا علينا أن نعالجها بهدف إصلاح المجتمع والارتقاء به، وهذا هو دورنا كفنانين وكتّاب ومخرجين.

يقال إن الكويت تراجعت فنيا في السنوات الأخيرة، فهل هذا صحيح وما هي الأسباب؟

- نعم تراجعت فنيا بسبب الأحزاب التي لا تؤمن بالفن وتحرّمه، وللأسف هذا يحدث في الوقت الذي تتقدم فيه دول أخرى كانت الكويت بالنسبة لها رائدة.

هل تؤيد تشدد الرقابة على النصوص الدرامية أم تنادي بحرية الإبداع مهما كان؟

المطلوب أن تكون هناك ضوابط وتقييم جديد لمن يمنح رخصة شركة الإنتاج، بحيث لا يكون دخيلا على الوسط الفني، وليس كل من هب ودب يملك بفلوسه الإنتاج فيسيء إلى البلد. ومطلوب أن يكون هناك تشدد مع هذه النوعية، لكن من يعمل في الدراما الحقيقية ويعرف تفاصيل العمل الدرامي ويسعى إلى تقديم أعمال نوعية تضيف إلى رصيد الأعمال الخليجية وتترك بصمة فيجب أن يفسح له المجال.

كيف ترى التكدس الدرامي سنويا في رمضان وما أثر ذلك في الدراما؟

أنا ضد تكديس الأعمال الدرامية في رمضان، لاسيما أن ذلك سيجعل كل النجوم يتواجدون في رمضان فقط، وأيضا يعطي فرصة للمعلن أن يطلب ما يشاء، وهذا سوف يؤثر في المستوى الدرامي، ولن يكون في مصلحة النجوم بالطبع، وقد تظلم أعمال جيدة في هذا الوضع.

اعترف بأن بعض الكتّاب يساهمون في إفساد الذوق العام

إبراهيم الصلال: الفن ليس مهنتي.. بل قضيتي

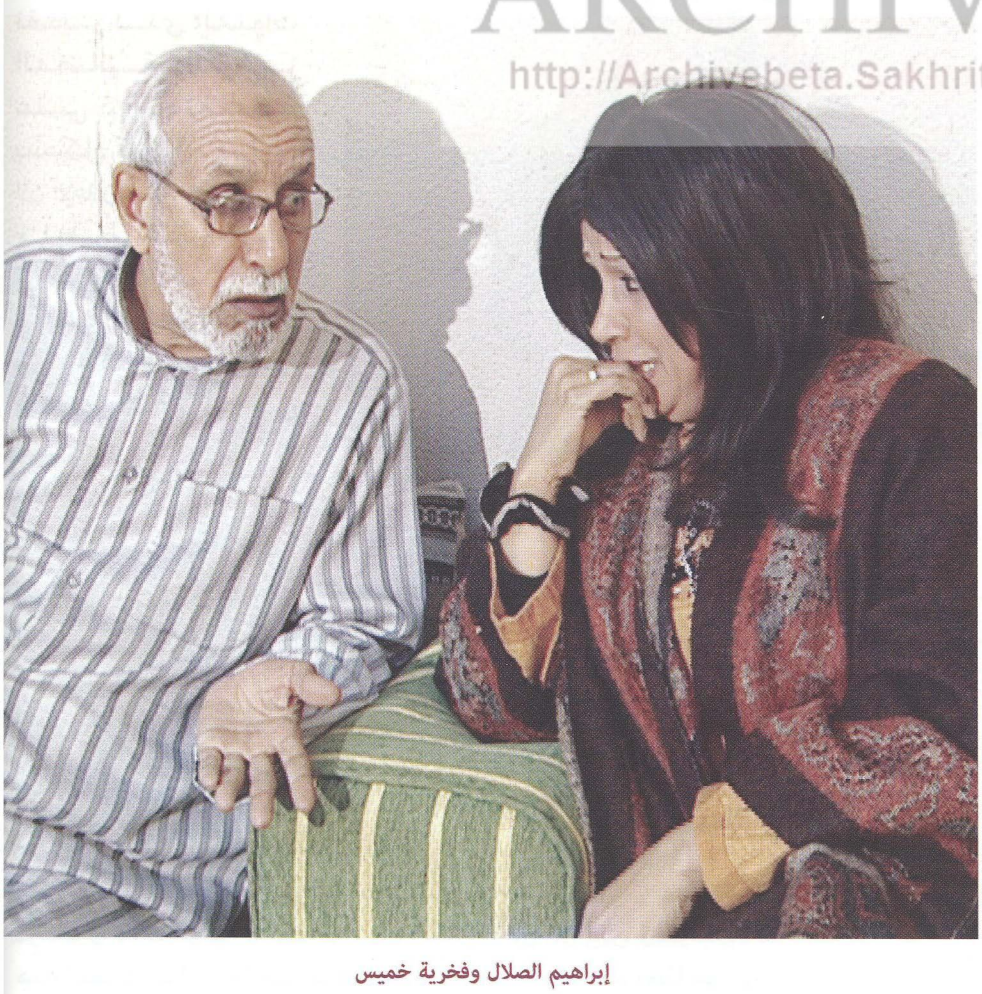
الفنان الكبير إبراهيم الصلال يعد من الرعيل الأول، والرواد الذين أثروا الفن الخليجي على مدى أربعة عقود، بما قدم من فن جميل استحوذ على عقول وقلوب المشاهدين، وفي لقائنا مع الصلال تحدث عن الزخم الدرامي في رمضان، وكيف ينظر إليه، ورصدنا الكثير من آرائه فيما يقدم من دراما وبرامج، وأثرنا معه عددا من القضايا كالرقابة والكتاب والمؤلفين الذين يسعون لتضخيم السلبيات طلبا للإثارة ولفت الأنظار إليهم.

بداية ماذا تقول في الموسم الرمضاني من حيث كم الأعمال وجودتها؟ وهل يستطيع المشاهد ملاحقتها على الفضائيات؟ وهل هذا النظام أو الأسلوب في الإنتاج يضر الدراما أم يفيدها؟

أقول: الله يكون في عون المشاهدين، فما يحدث هو تشتيت لهم. ولو ظل المشاهد طوال الليل والنهار يتابع فلن ينجح في متابعة الوجبة الدرامية المتخمة كلها، وعليه أن يختار منها الجيد الذي يجذب انتباهه ويعالج قضاياه، لأنه للأسف يعتقد الكثيرون أن الأعمال لا تنجح إلا في رمضان بسبب كثرة المشاهدة، على الرغم من أن هناك أعمالا جيدة كثيرة نجحت خارج الإطار الرمضاني، بل على العكس قد يكون عرض العمل في رمضان سببا في فشله من ناحية المتابعة والمشاهدة، لأن هناك أعمالا جيدة تضيع في زحمة هذا الكم الهائل من المسلسلات، وحينما تعرض مرة أخرى بعد رمضان تحقق نجاحا كبيرا وكأنها تعرض للمرة الأولى. ذلك لأن المشاهدين لم يروا هذا العمل بشكل جيد، علاوة على أن تكدس الأعمال في رمضان أضعف الدراما في غيره، فكثير من المخرجين تراهم قبل رمضان بأشهر مشغولين في تصوير المسلسلات من أجل عرضها في رمضان، وبالتالي هم غائبون عن تقديم أعمال في غيره إلا فيما ندر. وهذا يحدث خللا في العملية الدراميه، وأتمنى أن يعيد الجميع حساباتهم بما في ذلك الفضائيات التي تسعى للعرض الرمضاني فقط، حتى يحدث التوازن وتكون لدينا أعمال جديدة على مدار العام.

هل تابعت بعض البرامج التي يقال عنها فكاهية؟

يضحك الصلال ثم يقول: شنو أتابع؟ على الإطلاق ما في برنامج فكاهي، معظمها إسفاف. والسؤال المهم كيف تدفع الفضائيات مبالغ طائلة لإنتاج مثل هذه البرامج؟ وأنا لا أتجنى على أحد، ولكن هذه هي الحقيقة فالكوميديا لها أصول وقواعد وليست استخفافا بعقول الناس والضحك عليهم.



إبراهيم الصلال وفخرية خميس


الصلال مع عماد العكاري


إبراهيم الصلال

لماذا تقدم الفضائيات على إنتاج مثل هذه الأعمال الضعيفة في رأيك؟

لأن الفضائية تعمل على مدار الساعة، وتحتاج إلى برامج لتغطية أوقات البث، والنتيجة برامج سلق بيض، والمهم السرعة والكم وليس الجودة والكيف. ولذلك البرامج الجيدة تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة أما الغث فلا يحصى.

العالم يتجه في الوقت الراهن نحو تقليل أو إلغاء الرقابة على الإبداع، بينما تنادي بإحكام قبضتها على الإبداع والمبدعين كيف ذلك؟

إذا كان الإبداع بهذه الصورة، فيجب أن نقول على الإبداع السلام. فالإبداع لابد أن يكون في حدود الأدب ويلتزم بالأخلاقيات وسلوكيات المجتمع وعاداته وتقاليده. هل نترك كل منتج يكتب ويصور على هواه ويقول هذه شريحة من المجتمع؟ هذا خطأ، يجب ألا نقول إن الفضائيات من حقها أن تذيع ما تريد.

هل تقصد تطرق بعض الأعمال إلى السلوكيات السيئة أو الشاذة في المجتمع الكويتي؟

طبعا هل هذه هي الكويت؟ من قال هذا؟ كل مجتمعات الدنيا يعيش فيها أناس سلبيون ويمارسون العادات السيئة، فهل رأينا دراما تركز على هذه النماذج السيئة؟ ونقول إن هذا هو مجتمعنا. لم نر هذا إلا في الكويت وعبر مسلسلاتنا للأسف. هل الإبداع أن أظهر المجتمع الكويتي متفسخا؟ نعم نعترف بوجود شريحة أو فئة سيئة لكنها تشكل نسبة ضئيلة لا تمثل المجتمع. وبصراحة أعتبر الدراما التي تقدم هذه الأشياء مفسدة للذوق العام، بينما دور الدراما والعمل الإبداعي بشكل عام هو الارتقاء بأذواق الجماهير وإبراز النماذج الجيدة في المجتمع لإعطاء المثل والقدوة، وهذا لا يمنع الإشارة إلى السلبيات لكن من دون التركيز عليها باعتبارها ظاهرة وتضخيمها بما يسيء إلى المجتمع.

ماذا تقول للكتّاب والمؤلفين الذين يضخمون السلبيات للإثارة في كتاباتهم الدرامية؟

أين هم الكتاب لكي أقول لهم: (هو فيه كتّاب أو مؤلفين) كل واحد كتب له نصا خلال 12 ساعة ويخرج منه ثلاثين حلقة وأصبح مؤلفا، أحاسب مين؟ يجب على وزارة الإعلام تقييم من هو الكاتب وأين هو وعندما أجده أفرض رقابة عليه سواء للقراءة أو للمشاهدة.

تعيش على نصوص مسروقة من دول عربية وما يحدث هو تكويت لها ثم يقال تأليف فلان؟

ربما يكون هذا الكلام صحيحا، وهذا موجود في العالم العربي أجمع وليس في الكويت فقط. ولو نظرنا إلى السينما المصرية وبعض المسلسلات العربية بشكل عام لوجدنا أن معظمها مسروق من أفلام أجنبية. وهذه حقائق على أرض الواقع لا يمكن لأحد أن ينكرها. وبالمناسبة هذا ليس كلامي بل كلام فنانين كبار قرأناه عبر الصحافة، لكن بالنسبة إلينا في الكويت فأقول: ليست هذه هي الدراما الكويتية وليس هؤلاء كتابا كويتيين، كل من هب ودب وذهب إلى فضائية وحصل على منتج منفذ يكتب على هواه ويفسد الذوق العام.

شاركت في الآونة الأخيرة في عدة أعمال خليجية، هل يعني هذا أن النصوص التي تعرض عليك في الكويت ضعيفة لدرجة أنك رفضتها؟

أنا فنان حققت انتشارا على مستوى العالم العربي، وبدأت مرحلة الاختيار. فكان هناك عدة نصوص قدمت لي في ذلك الوقت، وعندما فضلت النصوص الخليجية كانت تلك النصوص أقوى من النصوص الكويتية التي عرضت عليّ، والفن ليس مهنتي بل الفن قضيتي، وهو ليس مصدر رزق بل هو هواية، وأنا أجسد هذه الهواية، وأعتبر هوايتي فيه وليس مهنتي، فوجدت نفسي في النصوص الخليجية أكثر اندماجا وجدية وأكثر انفتاحا في معالجة القضايا التي تمس مبادئنا وقيمنا وحياتنا، وفي النهاية حياتنا في الخليج متشابهة.

كانت الدراما الكويتية تعيش فترة ذهبية وكانت متسيدة للساحة، ولكنها الآن تعيش في تخبط وتذبذب في المستوى ما السبب؟

أود أن أوضح أننا كنا في الكويت نحمل شعارا وهو الكويت بلاد العرب، وكانت البلاد تضم الكثير من الإخوة العرب، وبما أن الكويت قد طبقت الديموقراطية منذ العام 1961 وأصبح فيها مجلس للأمة وصارت هناك حرية كاملة للرأي، وخاصة في الصحافة التي تميزت بجرأة الطرح، وكان الإنسان العربي الذي يعيش في الكويت يجد متنفسا ليكتب، وكان هناك كثرة للإخوان العرب الموجودين في الكويت منهم المصري والتونسي والسوري والعراقي الخ .. وللأسف فإنهم كانوا لا يستطيعون أن ينشروا إبداعاتهم وكتاباتهم في بلدانهم، لذلك كانوا يعطون إخوانهم في الكويت جميع كتاباتهم، وكان لدينا في تلفزيون الكويت قسم يطلق عليه قسم الدراما، وهو يشبه إلى حد بعيد قطاع الإنتاج في مصر، قطاع الدراما هذا كان يضم مخرجين وكتاب سيناريو، وكان مثل خلية النحل، وكان هؤلاء الكتاب يجدون في هذا القطاع متنفسا لهم ليكتبوا. ولجرأة الطرح في تلك النصوص تسيدت الدراما الكويتية الساحة، وذلك بكتّاب كويتيين وغير كويتيين. بعد الغزو العراقي الغادر على أرض الكويت رحل جميع الكتّاب العرب وقطاع الإنتاج لم يهتم بإعادة هؤلاء إلى مكانهم الطبيعي في الكويت، وفي مجال الدراما. لذلك أصبحنا نبحث عن الكاتب الكويتي وغير الكويتي، وأصبحت الدراما تقدم بأقل مستوى مما كانت عليه في السابق. وهذا خطأ كبير من المسؤولين لأنهم لم يتيحوا فرصة العودة لإخواننا الذين سافروا من الكويت وهؤلاء قليل منهم يتعاونون معنا، ولكن من بعيد. لذلك قل العطاء الدرامي ولم يعد كسابق عهده، وهذه هي المشكلة. لكن نأمل في الكتابات الشبابية الخير وعليهم أن يطوروا أنفسهم باستمرار ويتمكنوا من أدواتهم أكثر، ومع الأيام تزداد خبرتهم ولا شك.

ما هي الأسباب التي جعلتكم تحجمون عن الإنتاج السينمائي؟

السينما صناعة، ونحن في الكويت لا توجد لدينا صناعة للسينما مع الأسف، لأن صناعة السينما من الصعوبة أن تجدها خصوصا في دول الخليج، لأننا مازلنا نعاني قلة العنصر النسائي، وقلة الكتّاب المثقفين والمخرجين المبدعين.

وهناك مبدعون على الساحة، ولكنهم قلة. وقد قدم أخيرا فيلم «تورا بورا» بطولة سعد الفرج ونأمل أن تتبعه أفلام أخرى على مستوى جيد.

العقاد وصفه بالماء العذب «يأخذ من كل إناء لونه»

صالح عبدالحي.. أحد أساطين فن الدور

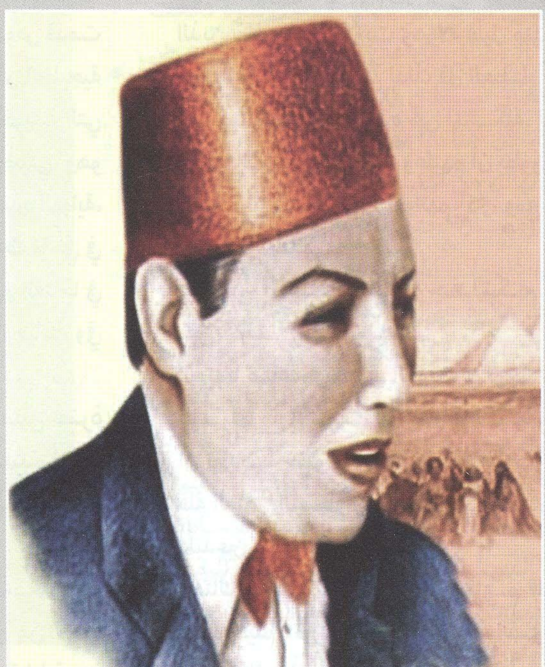
التاريخ قد يغفل أحيانا عن الكثير ممن أثروا حياتنا الفنية والثقافية، والذين كان لهم دور بارز في شتى هذه المجالات، ومن هؤلاء المطربين المنسيين صالح عبدالحي الذي كان أحد أهم أساطين فن الدور الغنائي البارعين، الذين أطلوا على جمهورهم في الوطن العربي بصوت رائع، وبأسلوب مميز، وبأداء ساحر، عنوانه الطرب بكل معانيه.

صالح عبدالحي الذي مضى على رحيله خمسون عاما، كان بينه وبين أغنية الطرب حكاية عشق وحلم كبير، لم يكن يحتاج في حفلاته التي كانت تقام في القصور والصالونات وأيضا في أفراح البسطاء والكادحين إلى ضجيج الإيقاع السريع لينسجم الجمهور معه، لأن متانة الحبال الصوتية لديه وقدراته الأدائية العالية بالإضافة إلى موهبته كانت من أهم مقومات التلوين والتعبير للأداء الرصين والشجي عنده.. وهذا ما يؤكده عملاق الأدب العربي عباس محمود العقاد عندما وصف صوت صالح عبدالحي بأنه: «كالماء العذب، النقي، يأخذ من كل إناء لونه ومن كل وعاء شكله».

غازي أنعيم
ناقد ـ الأردن



ولد في حي الحنفي عام 1898



ما كان صالح عبدالحي ليصل إلى تلك المكانة لولا موهبته التي قامت على عناصر من الصوت الرنان الجميل، والذوق والفطنة والحس الأدبي



تتلمذ على يد محمد عمر عازف القانون في تخت يوسف المنيلاوي

يقول الكاتب محمد سعيد: «لقد اختصر العقاد بهذه العبارة معالم الصوت الأخاذ لصالح عبدالحي ومدى قدرته الأدائية عندما أشار إلى قدرة الغناء والتمكن من تلوين خامته الصوتية الطبيعية، وإحساسه الثري الذي يبرهن به على الاهتمام بالتعبير من خلال ما يتوافر له من سلامة التصوير، وما له من قدرة على التخيل المدعوم بالفهم والإدراك، الذي يجعله يجيد استخدام سبل التعبير والقدرة على تلوين الغناء وفقا للمعاني والمواقف التي يتناولها النص الغنائي».

وُلد صالح عبد الجواد خليل «عبدالحي»، في حي «الحنفي» بالقاهرة في 16/8/1898، وكان خاله المطرب المعروف عبدالحي حلمي، وفي الأجواء التي كان الخال يتدرب فيها على حفظ الألحان، تفتّحت مواهب الطفل «عبدالحي» عبر ترديده لأغاني خاله، بعد ذلك تعلم موازي الإيقاعات «الضروبات» وهي من أهم أسس الفن الموسيقي وذلك من الحاج راشد، والحاج خليل، وعزوز الصهبجي، وكان هؤلاء الهواة يحيون الحفلات الساهرة حتى مطلع الفجر، ونذكر من نجوم مدرسة الصهبجية: البوشي البولاقي، والحريري، والمكوجي، والحلواني، وكريم الخياط ومحمود الخضري. وكان هؤلاء أثناء الغناء يتحايلون على وزن الضروب في اللحن ببعض الآلات الموسيقية، فكانت بذلك تمهد لأداء الموشحات ذات الصبغة السليمة.

ثم جاءت الخطوة التالية في حياة صالح عبدالحي حين تتلمذ على يد محمد عمر، عازف القانون الكبير في تخت يوسف المنيلاوي وتخت خاله.

وبعد دراسته لفنون الغناء التقليدي في تخت يوسف المنيلاوي، بدأ عمله كمغن مبدع لفن الموال، وبرع فيه، حتى سيطر على هذا اللون بالوسط الفني، واجتذب صوته الرنان جماهير الذواقة والمعجبين، كما زاول جميع أنواع القوالب الموسيقية الغنائية، وتفوق على زملائه عندما انتزع الصدارة منهم وطغت شهرته ـ كما يخبرنا المؤرخ عبد الحميد زكي ـ على شهرة كبار منافسيه أمثال: زكي مراد، والد ليلى مراد، ومنير مراد والشيخ السيد الصفتي وعبداللطيف البنا. وكذلك محمد العجوز.

بعد ذلك انتقل إلى بقية أنواع الفنون، وراح ينشد الأغاني الشعبية والقصائد التي وسعت من دائرة جمهوره، خاصة أن الجمهور، من غلاة السمّيعة، كان يقدّر فيه حلاوة الصوت وقوة الأداء.. لذلك لم يكن عبدالحي بحاجة إلى مكبرات صوت في الأماكن المفتوحة أو المغلقة.. وحسب الوصف الذي يرسمه المؤرخ الناقد كمال النجمي في معرض حديثه عن ليلة طرب أحياها صالح عبدالحي في العشرينات واختتمها: «كما تختم العاصفة عملها، اقتلع المستمعين من مقاعدهم اقتلاعا، وأسقط طرابيشهم وعمائمهم عن رؤوسهم، وشق ثيابهم، وأطلق حناجرهم في صرخة وجْدٍ وطرب واحدة حين بلغ أعلى ذروة في التسلطن».

وعندما اشتد عود الفتى صالح، اختار اسم خاله ليكون لقبا فنيا له بعدما احترف الغناء بتشجيع من عازف العود علي الرشيدي، الذي قدمه لجلسات الطرب في قصور الأمراء والوجهاء، كما درّبه على حفظ لحن الدور المعروف «ياما أنت وحشني»، الذي وضعه رائد تلحين الدور محمد عثمان.

وعندما انتقل صيت صالح عبدالحي من الحفلات إلى عالم الأسطوانات، حرص على غناء تراث روّاد الطرب أمثال عبده الحامولي وسلامة حجازي ومحمد عثمان وعبدالحي حلمي وأبو العلا محمد وغيرهم من أساطين التلحين والغناء، وقد أعانه هذا الجهد المتقن في تصدّر ساحة الغناء في مصر، وارتبط اسمه بلقب أمير الطرب ثم ملك الطرب، وبهذه الألقاب، سبق صالح عبدالحي ابن جيله محمد عبد الوهاب في المجال الذي أخلص له، وهو إحياء ليالي وجهاء المجتمع وعِلية القوم، وهو ما أتى له بعد ذلك بأحد أشهر ألقابه مطرب الصالونات ومغني الملوك والأمراء.

ما كان صالح عبدالحي ليصل إلى تلك المكانة لولا موهبته التي قامت على عناصر من الصوت الرنان الجميل، والذوق والفطنة والحس الأدبي، وعلى قدراته المكتسبة في الأداء، والتي تمكن منها بفعل تتلمذه على غناء خاله عبدالحي حلمي وعلى إمساكه السليم بالمقامات الشرقية، وتعرّفه عليها من خلال تأثره بالثقافة الموسيقية لعازف القانون الشهير الفنان محمد عمر.

لقد كانت كل حفلة يقيمها صالح عبدالحي وكل أغنية يغنيها في تلك الأيام حدثا فنيا صاخبا، وكان صالح نفسه المغني الذي وجد محمد عبد الوهاب صعوبة بالغة في إزاحته عن عرشه والحلول محله فيه، والحال أن صالح عبدالحي ظل لسنوات طويلة يعتبر نفسه الضحية الأولى لنجاح عبد الوهاب، ولم يتوان عبدالحي في بعض المرات عن محاولة التصدي له، وجاءت الفرصة من خلال منيرة المهدية التي اختلفت مع محمد عبد الوهاب العام 1927 أثناء

تقديمها للمسرحية الغنائية «كليوباترا ومارك أنطوان»، حيث طلبت من صالح عبدالحي أن يحل مكان عبد الوهاب في تلك المسرحية.

بعد نجاحه في تجربة المسرح الغنائي، أسس فرقة مسرحية باسمه (1929)، وراح كل من زكريا أحمد ومحمد القصبجي يلحنان له، لكن الفرقة المسرحية الغنائية سرعان ما حلت بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية التي أثّرت في الاقتصاد المصري، الأمر الذي انعكس بدوره على الفن وأدى إلى تدهور المسرح الغنائي في مصر.

بعد ذلك عاد صالح عبدالحي يغني بمفرده وحاول أن يطور أساليبه عن طريق الاعتماد على ألحان فنانين قدامى ومحدثين من أمثال زكريا أحمد والقصبجي وأحمد صدقي ومرسي الحريري ومحمد قاسم، وسطع نجمه مع تطور صناعة الأسطوانات وانتشارها عربيا.

وفي 31 أيار 1934، بدأ أول بث إذاعي رسمي عربي من القاهرة، وكانت أول وصلة غنائية تقدم عبر الأثير لمطرب عربي يستمع الناس إلى صوته عبر هذه الإذاعة الجديدة في ذلك الوقت، بعد أن قدّمه الإذاعي الراحل محمد فتحي، هو صالح عبدالحي، الذي غنى مباشرة رائعة رياض السنباطي (لحنا)، وبيرم التونسي (شعرا)، (ليه يا بنفسج) التي تقول:

«ليه يا بنفسج بتبهج
وانت زهر حزين
والعين تتابعك
وطبعك محتشم ورزين
...
ملفوق وزاهي
يا ساهي لم تبوح للعين..
بكلمة منك كأنك سر بين اتنين
ليه يا بنفسج بتزهر وانت زهر حزين»

وقد أعانت الإذاعة صالح عبدالحي على تحقيق شهرة جماهيرية كبيرة، عندما غنى من التراث البديع: ليه يا بنفسج، يا حادي العيس، الليل عليّ طوّل، يا ليل فيك ناس بيشكو لك مواجعهم، خليني أسير وحدي، أد محبك زعلان منك، يا ظبية البان، لما انكويت بالنار، متع حياتك بالأحباب، فرح العزول فيّ، عشنا وشفنا، حبيبي هو الآمر الناهي، دموع عينين القلب دأب، القلب طاب، ليالي وآهات، يا حليم الله، عصر الهوى، أنا عاشق فؤادي، حبك يا سلام، جددي يا نفس حظك، وموشح صباح الخير، وموشح يا شادي الألحان، وغير ذلك من مشاركات صالح عبدالحي لسلطانة الطرب منيرة المهدية في روائع مسرحها الغنائي.



شارك في بطولة الفيلم «الشريد» العام 1942

وإذا كان صالح عبدالحي قد حقق مراده في الإذاعة التي أعانته على الانتشار وتحقيق جماهيرية عربية كبيرة.. فإن ذلك المراد لم يتحقق له في السينما إلا في سابقة واحدة، عندما أسند له المخرج هنري بركات بطولة فيلم «الشريد» أمام زكي رستم وحسين رياض العام 1942، وهو الفيلم رقم 132 في سجل أعمال السينما العربية في مصر.

ويعتبر ذلك الفيلم الحالة السينمائية الوحيدة لصالح عبدالحي والمسجل فيها غناؤه وتمثيله بالصوت والصورة، وعلى نحو يبدو أكثر ملاءمة من حالته التلفزيونية الوحيدة، التي ظهر فيها على الشاشة الفضية، عندما قرر التلفزيون العربي في زمن الوحدة بين مصر وسورية أن يسجل له بعضا من روائعه بعدما أقعده المرض خلال سنوات الخمسينيات، كما قام التلفزيون وقبل رحيله بفترة قصيرة في بداية الستينيات بتصويره مع التخت الشهير بقيادة عازف القانون محمد العقاد، وهو التخت الذي صحبه أيام مجده وصحته. وغنى صالح عبدالحي في هذا التسجيل التلفزيوني النادر، واحدة من أشهر أغانيه ألا وهي «ليه يا بنفسج» كما غنى «لما انكويت بالنار».

لقد كان صالح عبدالحي من طينة أبناء ذلك الجيل الغنائي الذي عاد بنا إلى الزمن الجميل، زمن السخاء والتنوع، الجيل الذي تربع على عرش الطرب، بعد الربع الأول من القرن الماضي، أمثال: عبد الرحيم المسلوب، وعبده الحامولي، ومحمد عثمان وأبو العلا محمد وغيرهم من أساطين التلحين والغناء. وظل صالح عبدالحي الحارس الأمين لتلك الثلة من المطربين التي حافظت على روح الغناء المصري الأصيل، لكن صالح عبدالحي همد بالتدريج منذ اعتلاء محمد عبد الوهاب عرش الغناء، وراح صالح عبدالحي يتحول إلى مطرب إذاعة، وبعد ذلك خبا بريقه وظل يخبو لسنين طويلة بسبب عدم بث أغانيه، سواء عبر الإذاعات المسموعة، أو عبر المحطات المرئية، حتى نسي تماما، ثم تحول إلى ذكرى وأضحى جزءا من الماضي.

وللأسف الشديد أصبحت أغاني هذا الفنان الذي رحل عن عالمنا في 3/5/1962 غير متاحة في برامج الإذاعات والمحطات الفضائية العربية، وقد يستغرب البعض أن أغانيه متوفرة إلى جانب رواد الغناء في العالم العربي على أقراص الليزر المدمجة CD، وكذلك على أسطوانات مسجلة عبر معالجات تقنية حديثة في مدينة أمستردام، وهي تباع في معظم بلدان أوروبا.. وتلك الأقراص والأسطوانات المسجلة بتقنيات حديثة، عليها إقبال شديد من قبل الجالية العربية وبشكل خاص جيل الشباب.

لكن الأغرب من ذلك أن الجيل الجديد في وطننا العربي لم يسمع بصالح عبدالحي لأن الإذاعات والمحطات الفضائية لم تدرج مساحة ضمن برامجها لهذا المطرب على خريطة برامجها إلا فيما ندر وضمن برامج متخصصة تحرص على تقديم كنوز التراث الغنائي والموسيقي العربي، حتى أن أغانيه غير متوافرة في محلات الكاسيت والأقراص المدمجة، والدليل على ذلك أنه عندما كنت أسأل أصحاب تلك المحلات في أكثر من عاصمة عربية عن أشرطة المطرب صالح عبدالحي، كانوا يجيبون بأنهم لا يعرفون هذا المطرب ولم يسبق أن سمعوا به، والطامة الكبرى أنهم كانوا يردون على سؤالي، بسؤال: هل هو من المطربين الجدد..!

أخيرا، أترك التعليق للفنان صالح عبدالحي، الذي وصف غناء اليوم الذي لم يعاصره بقوله:

«عشنا وشفنا، واللي بعيش ياما يشوف العجب!».

تأثر بالموسيقى الوافدة والتراث الفني في كل منطقة

رجل الشارع.. والتذوق الموسيقي في السودان

بدأ الإنسان تعرفه على النسيج النغمي بالإيقاع وضروبه المختلفة باستخدام النقر على الأخشاب وجلود الحيوانات والوحوش المجففة، وزاد تأمله للوتر الرفيع وشد أوتاره التي أحدثت أصوات الرنين، ومنها ارتقى تفكيره إلى الجديد الناجح للوصول إلى اكتشاف الموسيقى وفصائلها من آلات النفخ والوتريات، واستنبط من أنواع الصراخ وأصوات الحيوانات المختلفة بفصائلها من الثدييات والطيور والزواحف المتعددة، أنواعا من الأغاني اللحنية والارتجالية الحرة والموزونة، والتي منها توصل إلى التعبير الجمالي. فخرج بأنواع مختلفة من الألوان الموسيقية التي أصبحت فيما بعد دلالة واضحة على رفع مستوى شعوب العالم، وانحصرت في مجتمعات السودان والدول العربية في فن الاستماع والطرب والتذوق الموسيقي فانطبعت في تشكيل الذوق السائد على رجل الشارع وتكوين مزاجه ولونه الفني الذي ارتبط بالتذوق الموسيقي في السودان.



د. عباس سليمان السباعي

باحث ومؤلف موسيقي - السودان

هنالك من المميزات والصفات الفطرية التي تعلق بالإنسان منذ ظهوره في الحياة. فيظهر تأثيرها فيه بغض النظر عن طبيعة مجتمعه الخاص. والعلوم البيولوجية الحديثة لها دورها وأهميتها البالغة في المؤثرات الفنية الوراثية في سلوك الأفراد في مجتمعات الدول العربية التي نعيش فيها الآن، وهي التي تعلم الإنسان منها أصول الغناء في العالم المتحضر من خلال اجتهاداته ومهاراته الفنية التي أتاحت له الفرصة بالإضافات الجديدة على الموروث الثقافي للموسيقى العربية.

وبات من الضروري أن ندرك أن تذوق الموسيقى الذي التف حوله المستمع السوداني لتغيير الحياة الفنية ولزيادة احتياجات الشعب السوداني للجديد مع تقدم أمم العالم الغربي والعربي التي في تعبيرها عن تطور فنون شعوبها.

ومن هنا جاء دور رجل الشارع الذي انتقل مع حياة موسيقى الشعب السوداني منذ تاريخ طويل فيما يعبر به السودانيون من فنونهم الموسيقية في مناسباتهم وأفراحهم. وأصبح للشعب السوداني وغيره من شعوب وقبائل الدول العربية والعالمية ثقافة جديدة في الوقت الحاضر بكل محتوياتها من كلمة ولحن وإيقاع وآلات موسيقية في مصاحبة الغناء. الأمر الذي حافظ على توظيف القدرات في التعبير الوراثي وإبراز القيمة الفنية والدور الفني العميق في خدمة الشعب السوداني وبقية الدول العربية.

والغرض من هذه الدراسة الوصول إلى النتائج الجديدة التي يقوم بها رجل الشارع من دور مهم في التذوق الموسيقي في السودان، وحقيقة الوصف والرأي الكامل عن شعور المستمع السوداني للغناء والموسيقى في السودان.

الموسيقى السودانية وعلاقتها بالعالم العربي

تعلم وابتكر بعض الأفراد من السودانيين الذين قاموا بمتابعة الحضارات العالمية والاكتساب الفني من خلال المهارات والاجتهادات الفنية التي أتاحت لهم فرصة العلم بالإضافات والتجديدات على الموروث الثقافي العربي في الغناء السوداني. فجاءت اختلافات أنواع الموسيقى في السودان حسب اختلاف الثقافات في كل موقع من مواقع السودان، نسبة لتعدد القبائل التي تكونت من الأصول النوبية في شمال السودان، والبجاوية في شرق السودان، وقبائل السود في جنوب السودان وشبه السود في غرب السودان، وبقية السكان من الأصول العربية التي هاجرت من الحجاز واليمن ودول المغرب ومصر. وهي التي ساهمت وساعدت في تطوير أنواع الغناء والموسيقى الآلية الشعبية والدينية، والدنيوية في السودان بعد اختلاطها بطقوس القبائل السودانية التي هي من أصل أفريقي، بأنواع الموسيقى العربية الآلية والغنائية المنطوقة غناء باللغة





العامية والعامية المطعمة بالعربية، والعربية الفصحى التي يتغنى بها في الوقت الحاضر كل سوداني وسودانية في كل أنحاء السودان.
فالموسيقى العربية في السودان بنوعيها الآلي والغنائي وألوانها وقوالبها تمثل السجل القوي المتطور النابض بالحياة الثقافية والفنية في وسط السودان، وأصبحت في ذاتها أغاني تراثية تعكس ثقافات السودان العربية داخل إطار المجتمع العربي الثقافي الفني. فالأغنية السودانية الأصيلة هي التي امتلكت المتعة الروحية والشعور بالراحة النفسية للمستمع السوداني في هذا العصر الحديث. فقد جاء نجاح الإرسال الإعلامي الموسيقي السوداني في نشر التراث الموسيقي العربي في جرعات متصلة اكتسبت تذوق الجماهير في السودان، حتى أصبح كل فرد سوداني مرتبطا بها ضمن بيئته الاجتماعية التي نشأ فيها على الرغم من اختلاف بعض الأفراد حسب خصائصهم (السايكلوجية) الموسيقية التي جعلت تذوقه الموسيقي متمسكا بثقافة عربية سودانية مختلطة بالأفريقية ومختلفة بعض الشيء عن بقية الموسيقيين الشعبيين من الناحية الفنية الموسيقية.

رجل الشارع والتذوق الموسيقي

إن وضوح الرؤية والتعبير السليم في ما يختص بالحكم السليم في التذوق الموسيقي نقدا ورأيا محكما، لا يتم إلا لمن هو معاصر لها بالفهم والدراية، ومتمكن من معرفة قوالبها وصيغها وألحانها الصوتية الآلية والغنائية وضروبها الإيقاعية بنوعيها الحر والموزون. فالمعرفة والاستماع والتذوق الموسيقي، لها الأهمية، ولا يمكن للمستمع الموسيقي أن يجد له بديلا ليصدر حكمه الواضح فيها. فقد دلت الدلائل الواضحة أن التذوق الموسيقي لرجل الشارع لا يمكن تنميته إلا بالاستماع المتواصل من مصادر مواقعها المتعددة. أصبح للاستماع الموسيقي في هذا الوقت من عصرنا الحديث وسائله التكنولوجية الجديدة المتعددة، أوفر مما كانت عليه في تسلسل العصور السابقة. فقد أصبح الأمر بالنسبة للاستماع ميسرا وأتيحت للإنسان فرصة القرب من الموسيقى وتذوقها بمعنى كامل وميسر، إلا أن البعض منهم لم يصل إلى حقيقة الموسيقى بأنواعها العلمية الصحيحة، وهي تلك الإمكانية العلمية التي يجب أن تتوافر لدى كل متخصص مستمع يمكنه التحليل الصحيح الذي يؤهله ليكون ناقدا له رأي واضح في النقد الموسيقي، ليصبح رجل الشارع الذي يتميز بأسس موضوعية في فن الموسيقى ويشترط في تقديره للمستمع العربي.
فالموسيقى علم وفن واستماع وتذوق عميق انفتحت على العالم من تكوين بشري حي أساسه الترابط الزماني، شبيهة بالقصة المرتبطة بالحوادث، إلا أنها أكثر تجريدا من القصة التي جاءت مرتبطة بالخيال الذي لا يأتي في الغالب بسهولة.
فمما يؤسف له ويثير الدهشة أن البعض من رجال الشارع ممن يعتبرون أنفسهم من أصحاب المعرفة الكاملة بالغناء والموسيقى، ويسيئون استخدام هذا المصطلح على الرأي العام. فهم يترددون في حفلات الغناء لا لغرض فني بل ليأنسوا بأنفسهم باعتبار وجودهم لا لشيء إلا الأنس على نغمات الموسيقى والغناء كوسيلة ترفيهية تخفف عنهم ما يصادفونه من بعض المتاعب في حياتهم اليومية، وهم قد يهتمون بفهم بعض الشيء عن طريقها من تلك الجلسات الترفيهية، ويدخل الواحد منهم في عالمه المثالي المرتبط بالتفكير في حقائق حياته اليومية حيث يفكر في حقيقة تفسير وغرض الأغنية أو الموسيقى التي استمع لها، بل يسبح في الجاذبية الصوتية التي تحمله إليها نغمات الموسيقى والغناء فقط، بعيدا عن فهم قوتها الأساسية ذات الأثر الفعال وأهميتها العظيمة ذات المستوى الحي الرفيع في جو التذوق عند الاستماع إليها. فلا شك أن للمستوى أهمية عظيمة عند الاستماع للموسيقى، فالموسيقى تمثل جزءا قويا ذا تأثير فعال، ولكن لا ينبغي أن تطغى على رجل الشارع حتى لا يتعدى حدودها بالاستمتاع بها فقط، بل لابد أن يكون ملما بثقافتها ومعلوماتها الكاملة التي ارتبطت بها من كلمة ولحن وإيقاع. فالموسيقيون والمطربون المحترفون في فن الغناء والتأليف والعزف الآلي في مواقعهم في كل الدول العربية يهتمون أكثر مما يجب باختيار النغمات اللحنية بنوعيها الآلي والغنائي، باختيار المناسب من الألحان لإشباع المستمع والاستمتاع بها بدرجة عالية من التركيز حتى يصدر حكمه على كامل اللحن وأجزائه من الضروب والكلمات وطريقة الأداء، خاصة عندما يكون الغناء في غاية من الإثارة، أما تابعيات الأداء اللحني من أصوات متوافقة ومضادة فهو يتابعها لأنه لا يستطيع فهمها العلمي وقد لا يخطر بباله البناء الموسيقي في كثير من الأحيان.
ولرجل الشارع في السودان ثقافة محدودة في الموسيقى التي تؤثر في انطباعاته الفكرية، إلى جانب أن الكثير منهم من لم يحصل على درجة التخصص فيها علميا، ولكنه نال قدرة محدودة من الفهم في جمالياتها. فالتعبير الجمالي في حقل الغناء والموسيقى الآلية في مختلف الثقافات عند الشعوب العربية اختص بألوان وخاصة بالقيم الجمالية التي يصعب التعرف عليها في بعض الأحيان من خلال منوعاتها وتاريخ ظهورها ومدى محتوياتها الفنية في المجتمع الذي عرفت فيه.
أما ما يلاحظ من دور وأهمية رجل الشارع في السودان فقد يختلف كثيرا عن رجل الشارع في دول أخرى. فقد جاء رجل الشارع في السودان بحكم ورأي بنيا على مشاهد ومسامع مختلفة لا تتوافق مع الكثير من الدول العربية. فهو يطرب ويستمع إلى الكثير من أنواع الموسيقى الشعبية المرتبطة بالضروب المختلفة والرقص الشعبي، ومنهم من يهتم بالغناء الديني الصوفي والمدحي، ومنهم من يهتم بالغناء الدنيوي العربي، ومنهم من يجاري الأغاني الشبابية التي غطت ساحة الوطن العربي، ومنهم من يتعلق بالغناء العربي في كل الدول العربية، وقليل مما يتعلق بالموسيقى والغناء الغربي في السودان في الوقت الحاضر.
ففي ضوء هذه الدراسة الوصفية التحليلية، يورد الباحث توصيته عن رجل الشارع الموسيقي في السودان برفع مستواه الفني بإدراكه للمواد الموسيقية لما يدور حولها من علوم مفيدة. كما يجب عليه أن يكون حريصا كل الحرص عند الاستماع للتعرف على الألحان وضروبها الإيقاعية وضوابط توازن الأصوات من توافق وتضاد وأنواع وألوان الأنغام بقسط أوفر من الإدراك الكامل لتنضج وتتضح له الرؤية الكاملة عن فكرة مسيرة اللحن الذي نظمه المؤلف الموسيقي في قواعد البناء اللحني للاستماع إليها على المستوى الموسيقي في السودان.

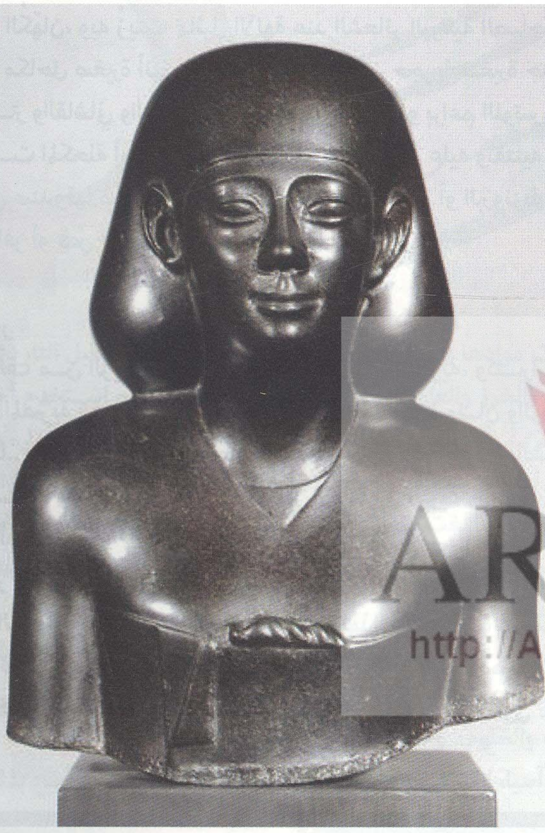
قدماء المصريين تفننوا في صناعة الملابس و«الباروكة» وأدوات التجميل

زينة المرأة الفرعونية

كانت المرأة في مصر القديمة تتمتّع بمركز خاص، بسبب أن الملكية العقارية كانت تُورّث في خط الإناث من الأم إلى الابنة، ويبدو أن الوقف وحصره في خط الأنثى كانا أمرا صارما، ولم يبلغ في أي ناحية ما بلغ من صرامته بالنسبة للأسرة المالكة، وكانت النتيجة العملية أن يستمتع الزوج بالملكية ما دامت زوجته حيّة، ولكن الملكية تنتقل عند وفاتها إلى ابنتها وزوج ابنتها.

وكان مركز المرأة عاليا، وربما يرجع ذلك إلى استقلالها الاقتصادي، فكانت النساء يخرجن حيثما يشأن ـ إلا في الحروب طبعا ـ ولكن هناك أكثر من فرعون يفخر في أغنية النصر بأنه لم يطرد الغزاة فحسب، بل إن البلاد بلغت من الأمن حدا بحيث أن المرأة تستطيع أن تخرج حيثما تشاء من دون مضايقة.

مجدي إبراهيم
كاتب ـ مصر



في وقت السلم نرى مناظر الحياة اليومية تُمثّل المرأة وهي تصحب زوجها حين يقوم بجولاته في ضياعه وتراقب الصنّاع أثناء عملهم، وتشهد عملية تعداد الماشية وتُشرف على عمال الحصاد في الحقول.

وفي عهد الأسرة الثامنة عشرة تشيع المناظر التي تُبيّن اختلاط الرجال والنساء، فكان الضيوف يجلسون على مقاعد وتقوم على خدمتهم فتيات صغيرات يقدّمن لهم المشروبات المنعشة ويضعن عقود الأزاهير ذات الرائحة الذكية حول أعناقهم ويضمخّنهم بالأدهنة المُعطرّة ـ أما حين يكون الحفل للسيدات فهو أقل تكلّفا؛ إذ تجلس السيدات على الأرض ويتحدّثن في لطف مع الخادمات، وكانت الزوجة والأطفال يساهمون في الرياضة الخلوية.

وكانت إيزيس الزوجة والأم المقدّسة مثالا يُحتذى، ومن ثم فإنه كان يُنظر إلى النساء باحترام شديد.. وكانت هناك أربع حرَف مفتوحة أمام النساء: الكهانة، القبالة (فن التوليد)، الندب، والرقص.. ولا أحد يدري سوى القليل عن وسائل التدريب لهذه المهن، فكانت الكاهنات الملكيات يدخلن في هذه المهنة وهن صغيرات ويتعلّمن الرقص الديني وينشدن الأغاني الدينية، أما القابلات فلابد أنهن كن يُلقين بعض التقدير لأن الأساطير تُحدّثنا أن الآلهات الكبريات مارسن هذا العمل ذات مرة. ويغلب على الظن أن القابلات لم يكنّ متدرّبات تدريبا كاملا، بدليل ارتفاع نسبة الوفيات بين الوالدات والمواليد، أما النائحات المحترفات فكُنّ يظهرن كفتيات صغيرات، ونستطيع أن نشهدهن مع النائحات المتقدّمات في السن وأذرعهن مرفوعة ويُمثّلن كأنما يصرخن بأعلى ما يستطعن من صوت.

أما الراقصات فكنّ يُدرّبن في طفولتهن الباكرة، في السن التي يكنّ فيه عاريات، وبعكس المبتدئات من النائحات اللواتي يُمثّلن في زيّهن الكامل.. ويأتي مع الراقصات اللاعبات (البهلوانات) وهنّ الفتيات اللواتي يثبن وثبات ينقلب فيها الجسم رأسا على عقب ثم يعود منتصبا، إما وحدهن أو في مجموعة. وكانت هناك خادمات في كل البيوت الكبيرة، وكُنّ يقمن بالأعمال التي تقوم بها الخادمات في البيوت الكبيرة عادة، أما في البيوت التي لم تكن تحتمل أكثر من خادمة فإن مهمتها كانت طحن الحبوب وهو أشقّ أعمال المنزل، وكانت هذه المرأة في غالب الأمر أمَة، وكانت تقوم بكل أعمال الغزل والنسيج، وكانت نساء المزرعة يذهبن إلى السوق بسلعهن.

أدوات التجميل

مواد التجميل وزهو الإنسان صنوان في القدم.. ويرجع تاريخ استعمال هذه المواد

في مصر إلى نحو أقدم عصر من العصور التي أُكتشفت مقابرها، ولا تزال تُستعمل في مصر إلى يومنا هذا.

وتشمل مواد التجميل المصرية القديمة: كُحْل العيون، خضّابات الوجه، الزيوت والشحوم الجامدة (المراهم).

الكُحل والمكاحل

كان أكثر أكحلة العين شيوعا الملخيت (خام أخضر من خامات النحاس) والجالينا (خام أشهب قاتم من خامات الرصاص) والأول أقدمهما، غير أن الثاني حلّ محلّه في النهاية بكثرة فأصبح مادة الكُحْل الرئيسية في البلاد. وكثيرا ما كان الملخيت والجالينا يُوضعان خاما في المقابر في أكياس صغيرة من الكتّان أو الجلد، وقد وُجدا مُجهزين في أصداف وفي فلقات من القصب المجّوف وملفوفين في أوراق النباتات وفي أوان صغيرة تكون أحيانا على شكل قصبة.

وقد اقترن الكُحْل بالنظافة والطهارة وحماية العيون من التلوث والذباب، كما استخدمه الكُهّان، وبه زُينت تماثيل الآلهة عند الشعائر اليومية الصباحية.. وكان يُحفظ في مكاحل صغيرة أنبوبية الشكل، أو في أوان حجرية صغيرة جدا، خاصة من الألباستر والقاشاني والزجاج، مزخرفة غالبا بالزهور أو براعم اللوتس. ولا شك في أنه كانت المكحلة أو وعاء الكُحْل من أهم ما تحرص عليه وتقتنيه المرأة مع ما تقتني في صندوقها من أدوات الزينة كالملاقط النحاسية أو البرونزية وشفرات تقليم الأظافر أو قصّ الشعر ومرآة من النحاس أو البرونز.

العطور

كانت تتألّف من الزيوت والشحوم (الدهانات) العطرية، وكثيرا ما نُص في الكتابات المصرية القديمة وفي ما خلّفه عدة مؤلفين من اليونان والرومان على استعمالها.. ومن الطبيعي في جو حار كجو مصر أن تُوضع الزيوت والشحوم على الجلد والشعر، وهذه عادة شائعة في العصر الحاضر في النوبة والسودان وجهات أخرى من أفريقيا.

وهناك أكثر من نوع من الزيوت، أما أشهر الزيوت التي كان الفقراء يستعملونها فهو زيت الخروع، ولا يزال هذا الزيت مستعملا لهذا الغرض بالنوبة، أما الشحوم والدهون الجامدة فكان مجال الاختيار فيها ضيّقا منحصرا في الدهون الحيوانية.

وكانت عملية عصر الزهور وراتنجات الصمغ والمواد العطرية الأخرى مع الزيت



وفصل الزيت المشبّع بالعطر تتم بطريق البرم والكبس في قماش أو كيس بالكيفية نفسها التي كانت تُعصر بها قشور العنب وسويقاته.. وتؤكد هذا عدة تصاوير على جدران المقابر، وقد وصف العطور المصرية كل من ثيوفراستس وبيليني وأثينيس، فقالوا عنها إنها أحسن العطور وغالية الثمن، وأن مصر كانت أكثر البلاد جميعا صلاحية لإنتاج الدهانات.. وكانت العطور والزيوت العطرية من النفائس التي تُخزّن وتُحفظ في أوعية جميلة دقيقة الصنع تغري لصوص المقابر.

وقد ثبت أن قدماء المصريين استخدموا البخور ومواقد البخور (المباخر) التي ورد ذكرها في النصوص القديمة، كما أن تقديم البخور يُرى في التصاوير الإيضاحية لكتاب الموتى.

أزياء المرأة في مصر القديمة

كان الثوب التقليدي للمرأة من الكتّان الأبيض، ضيّقا حابكا يكاد يشفّ عن تفاصيل الجسم ويسمح بقدر من الحركة، ويخرج من هذا الثوب أسفل منطقة الصدر حمّالتان.

وشاع كذلك استخدام الثوب ذي الحّمالة الواحدة على أحد الكتفين إلى الجانب الآخر عند الظهر، بينما يكشف عن الثديين إلى جانب الرداء ذي الحمّالتين، لكي يكشف عن الثديين.

ويبدو أن الملابس الفعلية التي كانت تُلبس في الحقيقة كانت أكثر سمكا مما أظهرته التماثيل أو نقوش المقابر، وذلك بالنظر إلى المناظر التي صوّرت المرأة وهي تركع على إحدى ركبتيها أو وهي ترقص أو تؤدي بعض الأعمال المنزلية التي لا تتناسب معها الأقمشة الكتّانية الرقيقة.

وقد استُخدم كذلك الشال، خاصة في الشتاء، وإن لم تصّور في المناظر باستثناء تمثال «نفرت» زوجة «رع حوتب» الذي يظهر ارتداءها شالا يغطّي الكتفين والذراعين فوق ثوبها الأبيض الشفّاف، ويبدو أن هذا الشال كان من الظواهر التي ترجع إلى عصر مبكّر.. ومن مناظر الدولة الوسطى منظر على تابوت الملكة «كاويت» يصُوّرها مرتدية ما يشبه وشاحا رقيقا ينسدل على الكتفين.

وكانت نساء الطبقات الراقية يتخذن ثوبا من جلد الفهد، وقد صُورت الأميرة «نفرت إيابتت» على لوحتها التذكارية من جبّانة الجيزة في مثل هذا الرداء مغطيا إحدى كتفيها وذراعها من دون الكتف الأخرى، أما الجزء الأسفل من الرداء فكان على الطراز الشائع من حيث الحبكة والطول. ولم تكن الملابس الملونة على كل حال شائعة من قبل الدولة الوسطى، ثم ظهرت بعد ذلك ملابس زرقاء وخضراء إلى جانب الملابس البيضاء التقليدية، وقد زُخرف بعضها بتطريزها بخرز من القاشاني أو العاج كهيئة كنارات أسفل الثوب وحول الحمّالات تشبه أعمال تطريز الخرز في النوبة في عصرنا.

أما تماثيل الخدم وحاملات القرابين فقد تجلّت في ملابس متشابهة متعددة الألوان زخارفها غالبا من معينات صغيرة متجاورة أو متعرّجة، لعلها استوردت من الخارج، وقد صُوّر في مقبرة «خنوم حتب» في مقابر بني حسن بعض الآسيويين من رجال ونساء اتخذوا ملابس زاهية جميلة فضفاضة.

خلاصة القول أن ملابس سيدات الطبقة العليا كانت في الغالب ذات لون واحد ـ خاصة في الدولتين القديمة والوسطى، أما ملابس الخدم ورقيقات الحال فكانت مُشجّرة وذات ألوان.

الشعر المستعار (الباروكة)

وتفنّن قدماء المصريين في تصميم الباروكات، وفي أحد نقوش جدران مقابر أميرات الفراعنة تطالعنا لوحة تمثل مجموعة من السيدات تنفرد كل منهن عن الأخرى بباروكة مختلفة التنسيق وترتدي ملابس سهرة مختلفة ومتميزة.

وكانت المرأة الفرعونية تصفّف الشعر على أشكال متباينة، فمنهن مَنْ كانت تضفّر شعرها في جدائل تنساب على الظهر والصدر، ومنهن مَنْ كانت تجعله على شكل جدائل مدلاة على ظهرها وكتفيها، أى تتركه ينساب على الظهر والصدر، أو ترسله جدائل تتركها على الظهر والكتفين. أما لون الشعر فقد كان يختلف من الأشقر









الذهبي إلى الكستنائي الداكن، والكستنائي الفاتح الأسود، مما يثبت أن اللون الأشقر لم يكن نتيجة لصبغ الشعر بمادة غريبة.

ولم يكن أكثر الشعر مجعّدا خشنا كما يعتقد غالبية الناس عند قدماء المصريين، بل كان منه ناعم الملمس والمتموّج الذي يضفي على صاحبته جمالا طبيعيا.

نأتي إلى ذكر الأمشاط التي كانت تُستخدم في تصفيف الشعر آنذاك، فقد كانت تُصنع من سن الفيل، وفي بعض الأحيان من الخشب، وقد عُثر على مجموعة رائعة من الأمشاط، من بينها مشط من سن الفيل كان يُوضع في كيس مضفور من سيقان البردي.

وقد وُجد في إناء واحد في مقبرة بحلوان ثلاث مواد اتضح من التحليل الكيميائي أنها خام في الطبيعة على شكل كتل ذات بريق معدني استعملها المصريون القدماء آنذاك لعمل الكُحل الأسود، وذلك بطحنها وخلطها بمادة لاصقة، والملاخيت وهي كربونات النحاس القاعدية ولونه أخضر، استخدمه المصريون لعمل الكُحل الأخضر وذلك بطحنه وخلْطه بمادة لاصقة أيضا.. والهيماتيت المسحوق استُخدم لعمل نوع من الكُحل البني بطحنه وخلْطه بمادة لاصقة لم يستطع العلماء التعرّف على نوعها.

وكانت المرأة الفرعونية بعد أن تنتهي من زينتها وتصفيف شعرها كانت تنظر إلى نفسها في المرآة لتطمئن إلى أن المساحيق أضفت على طلعتها صورة بهية ترضى عنها.

وقد عُثر على مرآة من النحاس لها يد من الخشب، تفنّن الصانع المصري القديم في عمل هذه المرايا فجعل منها أشكالا كثيرة، بينها المستطيل والمربع والبيضاوي، وهناك لوحة مستطيلة زُخرفت على جانبيها يدان مرفوعتان إلى أعلى على هيئة «الكا» وقد زُخرف أعلاها بثلاثة رموز هيروغليفية نرى في أوسطها علامة الحياة وإلى جانبها الأيمن علامة السعادة، والأيسر علامة القوة، وكأن الكفين تتضرعان إلى الله ليجعل حياة صاحبتهما سعيدة متمتعة بالقوة.. وهذه لوحة قام الفنان بنحتها من قطعة من الأردواز على هيئة سمكة وقد طُعّم مكان العينين بقطعتين من الصدَف.

هكذا كان المصريون القدماء يبدون اهتماما عظيما بمستحضرات الزينة، وقد حازت عطورهم إعجاب العالم الجديد والقديم، وصنعوا منها أصنافا من عدة نباتات ذكية، أهمها ما كان يُسمّى عندهم «خيفى» وصنعوا زيوتا خاصة للشعر واستعملوا دهانات خاصة بالصلع، وهو مخلوط دهن الحصان والتمساح والكركدن والثعبان.. ومَنْ يدري.. ربما كان هذا أقوى مفعولا من أدوية العصر الحديث.

ومن الطريف أن الملكة كليوباترا استعملت الكثير من الكريمات ودهانات الوجه والشعر والعطور مثل نساء الفراعنة، ونظرة واحدة بسيطة إلى ما خلّفه أجدادنا من آنية العطور الجميلة ذات النقوش الفنية الرائعة توضح اهتمامهم الشديد بها، كما توضح ما بلغته هذه الصناعة من إبداع وفن. وفضلا عن تكحيل ما حول العينين، ربما كانت المصريات في العصور القديمة يخضبن وجناتهن أحيانا، وفي هذا التعليل الأقرب إلى المعقول لوجود بعض الخضاب الأحمر في المقابر مقترنا باللوحات، ووجود لطخ على اللوحات ذاتها وعلى الأحجار التي كانت الصبغة تسحن عليها قبل الاستعمال، وهذه الصبغة عبارة عن أوكسيد أحمر للحديد يوجد طبيعيا ويُسمّى هيماتيتا، ولكن الدقة أن يُوصف بالمغرة الحمراء: وهي الصبغة الحمراء التي عُرفت في مصر القديمة، تُستخدم كثيرا أيضا في التصوير على جدران المقابر وعلى أشياء أخرى، كما كان الكتّاب يستخدمونها أيضا في الكتابة.. وهي توجد في المقابر معزولة تماما عن ألواح الكتابة ومُجرّدة من أي إشارة إلى استعمالها للزينة الشخصية.

المرأة الفرعونية والحُلي

وأُغرم المصري القديم منذ مطلع تاريخه بالحُلي وأدوات الزينة، ومنها ما خرج في أشكال تمائم ذات خصائص سحرية؛ إذ تحميه ـ في اعتقاده ـ وتدفع عنه الشر والأذى، فوضعها حول رقبته أو معصمه أو ذراعيه أو رجليه وخصره وكل جزء ضعيف من جسمه. وقد أدرك مع ذلك قيمتها الزخرفية التي تُظهر جمال مَنْ يرتديها وتضفي عليه جاذبية.. وما لبث أن أخذت الحُلي أشكالا زخرفية متنوعة استمدت موادها وهيئاتها من البيئة... ففي عصور ما قبل التاريخ استخدم الأصداف والخرز والعاج ومخالب الحيوانات وعظامها، ثم استخدم أحجارا كريمة ونصف كريمة ـ فضلا عن المعادن النفيسة كالذهب منذ الأسرة الأولى، وخير شاهد على ذلك أساور من الذهب واللازورد والتركواز عُثر عليها في مقبرة الملك «جر» بأبيدوس. وقد بلغت الصاغة ذروتها منذ الدولة الوسطى والدولة الحديثة حين أظهر المصري تحكّما كبيرا وقدرة فائقة في تصنيع المعادن ومزج معدن ثمين مع معدن آخر.

وحملت الصاغة معاني دينية، فالفيروز تشير إليه النصوص المصرية بأن الأفق يُشرق عند «مفكاك» أي الفيروز، ولهذا اللون ارتباط بالإله أوزير ربّ الموت والبعث والخلود.. وحجر اللازورد ذو اللون الأزرق القاتم الذي جلبه المصري من أواسط آسيا، وقد شبّه المصري زرقته بزرقة المياه الأزلية، فأصبح بذلك رمزا من رموز الإحياء. أما الذهب فلونه الأصفر الدائم جعله وثيق الصلة بعقيدة الشمس؛ إذ اعتقد أن جسد إله الشمس «رع» يكسوه الذهب كما يساعد مَنْ يتحلّى به على اكتساب بعض خصائص الشمس، كالقدرة على تجدّد الحياة واستمرارها.

وصنعوا الحلي كذلك من السام (الإلكتروم).. وهو مزج طبيعي من الذهب والفضّة، اعتقدوا باتحاد لونها مع القمر وعرفها باسم «نوب حج» أي الذهب الأبيض.. هذا فضلا عن أحجار ومعادن أُخرى كحجر الجمشت الذي لم يكن له رمزية معينة، إلا أن وفرته يسّرت على المصري استخدامه، وكذلك العقيق وحجر الإستاتيت الذي يؤتى به من أسوان، فهو حجر ليّن سهل التشكيل في صناعة الحلي.

ومن أقدم ما عُثر عليه من قطع الحلي الملكي أربعة أساور رائعة قيل على غير يقين إنها لزوجة الملك «جر» من ملوك الأسرة الأولى، وقد عُثر عليها تُزيّن ذراعا آدمية ملفوفة بالكتّان، وهى مطّعمة بالفيروز واللازورد والجمشت في تكوينات زخرفية جميلة، كما عُثر في هرم الملك «سخم خت» بسقّارة على حُلي رائعة، وللملكة «حتب حورس» أم الملك خوفو أساور من فضّة مرصّعة بالأحجار الكريمة تشهد برسوخ صناعة الحلي في مصر وبراعة الصانع وما تتمتّع به من ذوق فني رفيع وحسّ مرهف، وما تشهد به من حُليّ أخرى لغيرها من الأميرات من أكاليل وأساور وأطواق وفراشات من ذهب مرصّعة بالعاج واللازورد والفيروز. ووصلتنا مجموعة كبيرة من الحُليّ: صدريات وأساور وعصابات للرأس وتيجان وقلادات ومرايا وأحزمة صنعت جميعها من الذهب المطعّم بالأحجار الكريمة ذات الزخارف

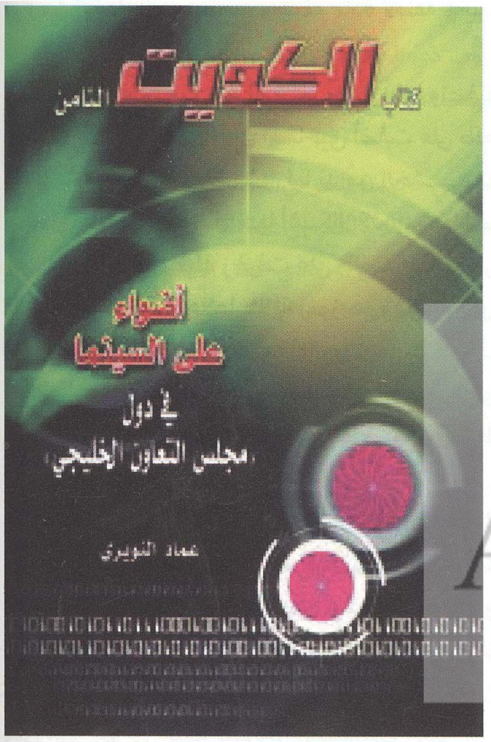
أضواء على السينما في دول مجلس التعاون الخليجي

بين الرؤية التوثيقية.. والرؤية النقدية

حينما يكتب عماد النويري عن السينما تأريخا او تطبيقا او نقدا او تنظيرا ، فمما لاشك فيه أن الذي يكتبه له قيمته الفنية والثقافية والمعرفية وأنه يثير فضولنا لقراءته والدخول معه في علاقة ديالكتيكية تقوم على استكناه الحقيقة في وجوهها المتعددة وزواياها المختلفة ، والأهم من ذلك كله أن كتابته النقدية ليست مكرورة ، وليست استهلاكية ، فغالبا ما تشكل إضافة مهمة في حقل المعرفة السينمائية ، كونه يتمتع في الأساس بخبرة معرفية تراكمية واسعة في هذا الحقل ، تعكس إيجابيا مقدار فاعليته ونشاطه النوعي في الثقافة السينمائية.

اليوم يقف عماد النويري على رأس الحركة النقدية السينمائية في الكويت ومنطقة الخليج العربي ، ولن نبالغ في القول إذا قلنا إنه واحد من أهم الأقلام النقدية السينمائية العربية ، التي عملت طوال ما يزيد على ربع قرن من الزمان في تكريس النقد السينمائي النوعي الهادف ، الذي يقوم على الموضوعية ونشر المعرفة ، والارتقاء بمستوى ثقافة الذائقة الجمالية.

د. نادر القنة
أستاذ الدراما وعلوم المسرح - الكويت



غلاف الكتاب

يعد النويري بحق مكسبا حقيقيا للحقل السينمائي ليس هنا خليجيا فحسب، بل في العالم العربي، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار إصراره الدائم على تطوير قدراته النقدية السينمائية وشغفه اللامحدود في متابعة الجديد في عالم السينما ،وسعيه الدؤوب إلى المشاركة إلى التظاهرات السينمائية الخليجية والعربية، وتطلعه دوما إلى بناء قاعدة من العلاقات الثقافية المتينة مع السينمائيين العرب على مختلف اتجاهاتهم، بل على تواصله مع مختلف الأجيال السينمائية، الأمر الذي ساهم، من مرحلة إلى أخرى، في تطوير وعيه النقدي، وكسب المزيد من المعرفة السينمائية.

من هذا المنطلق، فإن إنتاجه النقدي في السينما الكويتية والخليجية يكتسب دوما عند التكنوقراطيين وذوي الخبرة أهمية خاصة، غالبا ما يتحول إلى مرجعية لا غنى عنها للباحثين والدارسين والمهتمين بالعلوم السينمائية، فما بالنا إذن، إذا كان إنتاجه المعرفي في السينما الكويتية والخليجية يتسم بطابع التأسيس؟ ففي مثل هذه الحالة يصبح إنتاجه سواء اتفقنا أو اختلفنا معه حتمي المرجعية، ومشروطا بأسبقيته التأريخية، بل ومشروطا بقيمته العلمية.

جهود باحث

على هذا النحو، فإن كتابه « أضواء على السينما في دول مجلس التعاون الخليجي»، الذي صدر حديثا عن منشورات مجلة الكويت بوزارة الإعلام الكويتية، ضمن سلسلة كتاب مجلة الكويت، العدد الثامن نوفمبر، 2011 يعد كتابا وثائقيا تأسيسيا في هذا الاتجاه، ويسد نقصا واضحا في الببليوغرافيا السينمائية الخليجية، حيث بذل النويري جهودا مضاعفة في تجميع مادته العلمية، وهو ما من شأنه توفير الكثير من الوقت على الباحثين الذين يتجهون إلى دراسة المنطلقات التأريخية للسينما الخليجية، ومسارات تطورها، وأهم رموزها وأركانها وأنظمتها، وهياكلها المؤسساتية، وكذلك نتاجاتها الإبداعية، والتحديات الاقتصادية والفنية التي تقف في طريق تنميتها وتوسيع رقعتها.

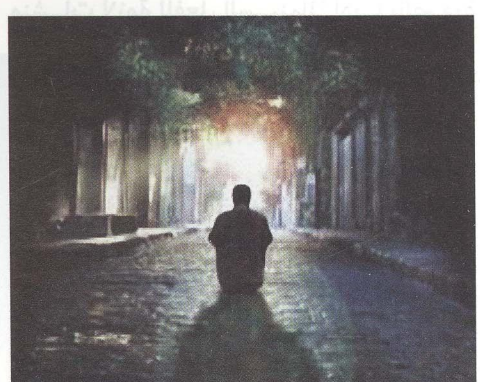
صحيح أن هناك عددا محدودا من الإصدارات في العقد الأول من الألفية الجديدة، التي تناولت بشكل أو بآخر الظاهرة السينمائية في منطقة الخليج العربي، وأن هناك عددا مماثلا من الأوراق البحثية التي تقدم بها أصحابها لمناقشتها والمشاركة بها في بعض المنتديات والمهرجانات والملتقيات الثقافية السينمائية، ركزت جل طروحاتها على واقع السينما الخليجية، قطريا، أو إقليميا فإن هذا الكتاب يظل الأكثر ثراء في معلوماته وإحاطته بالتجربة السينمائية الخليجية في مستواها الإقليمي

الكتاب يشكل إضافة نوعية للثقافة السينمائية الخليجية ويسد نقصا في مكتبتها

وفي منهجه العلمي الذي يجنح نحو التأريخ بالمعلومة، والأرقام والإحصائيات والصورة، وهو جهد تجميعي شاق بلا شك، كما أسلفنا، ويحتاج إلى صبر ومثابرة، وقدرة على فرز المعلومات والتأكد من دقتها، وهو ما يسجل في نهاية الأمر لمصلحة عماد النويري، ومصلحة الجهة التي تصدت لنشر هذا المشروع، وأعني مجلة الكويت بوزارة الإعلام الكويتية، بقيادة علي العدواني، الذي لا يخل في دعم المشروعات الثقافية والفكرية الناجحة، التي من شأنها تقديم الفائدة العلمية للباحثين في مختلف المجالات.

واقع السينما الخليجية

يقع الكتاب في 146 صفحة من القطع الكبير ويشتمل على تقديم بقلم علي العدواني مدير تحرير مجلة الكويت، ومقدمة بقلم الباحث الناقد عماد النويري، وثمانية فصول، وزعها الباحث على النحو التالي :في الفصل الأول تناول



بوستر فيلم «ظلال الصمت»

تاريخ السينما في الكويت من خلال دراسته عن البدايات وأسئلة لابد منها، وفي الفصل الثاني تناول التجربة السينمائية البحرينية من خلال إثارته لعنوان زيادة في العروض واحتفاء بالفيلم القصير ،وفي الفصل الثالث توقف عند معالم السينما الإماراتية من خلال مناقشته لقضية مشاريع مختارة ..وفرص تمويل، أما في الفصل الرابع فقد كانت السينما في المملكة العربية السعودية حاضرة من خلال تصوره البحثي خطوة إلى الخلف، خطوة إلى الأمام ومن منظور استقرائي مختلف إلى حد ما تناول في الفصل الخامس واقع التجربة السينمائية في سلطنة عمان وذلك على وتيرة تجربة مختلفة وطموح كبير، وفي الفصل السادس يصل إلى دولة قطر، ويناقش واقع التجربة السينمائية الحديثة فيها من خلال عنوانه الواسع تجارب قليلة ودعم حكومي كبير.

وفي تقديراتي الشخصية أن أهم فصلين في الكتاب كله هما الفصل السابع، ومن ثم الفصل الثامن اللذان اختتم بهما كتابه البحثي التأريخي، ففي الفصل السابع ركز بحثه في عجالة قرائية حول واقع ومستقبل السينما في دول مجلس التعاون الخليجي وفي الفصل الثامن قدم قراءة استنتاجية مقتضبة حول طبيعة إشكاليات الإنتاج السينمائي في الخليج.

ما يميز هذين الفصلين عن بقية فصول الكتاب أن الناقد الباحث عماد النويري ابتعد فيهما عن مسارات المنهج التأريخي، وكذلك المنهج الوصفي واقترب كثيرا من المنهج التحليلي، حيث انشغل في قراءة الظاهرة السينمائية الخليجية من الداخل تبعا لمعطياتها وإفرازاتها الإبداعية ،وما يحيط بها من علاقات شائكة على المنظور الاقتصادي والاجتماعي والتقاليدي، والإنتاجي ،والإرثي والتقني، والصناعي والمفاهيمي، والجمالي ،والبشري، إلخ.

وعليه، كان المأمول منه الاستفاضة في الشرح والبحث، والدراسة، والتحليل في القضايا التي



بوستر فيلم «هبوب»

أثارها للمناقشة في هذين الفصلين عوضا عن هذا الاختصار والتحدي، غير المبرر من الناحية العلمية والميثودولوجية، كونهما يمثلان خلاصة قراءة الظاهرة السينمائية الخليجية في صورتها الإقليمية ،بعيدا عن النظرة القطرية الضيقة، وهو بالتالي ما ينسجم مع عنوان الكتاب أضواء على السينما في دول مجلس التعاون الخليجي من جانب آخر، فإن المكتبة الثقافية السينمائية الخليجية أشد ما تحتاج إليه في هذه المرحلة هو الانكباب على دراستها دراسة تحليلية من الداخل، وأرى أن الناقد الباحث عماد النويري واحد من أهم الطاقات النقدية القادرة على تحقيق ذلك.

فهو - أي النويري - يقرر في مستهل الفصل السابع أن الحركة السينمائية في منطقة الخليج العربي لاتزال متأخرة جدا وفق كل المقاييس والمعايير لكن الزيادة الملاحظة في عدد المتخصصين في السينما مخرجين كانوا أو نقادا على صفحات الجرائد أو حتى متابعين بين ثنايا الشبكة العنكبوتية، ما هي إلا مؤشر واضح على أن عجلة السينما الخليجية بدأت بالدوران في مجتمع طالما اعتبرها غريبة عليه.

ومن البديهي أن يواجه القائمون على هذه المحاولات الكثير من التحديات سواء كانت تمويلية أو بسبب ندرة الكوادر المتخصصة أو حتى في التحدي الأكبر، وهو محاولة كسب ود الجمهور الذي انشغل بالسينما الأجنبية والدراما التلفزيونية المحلية.

وفي هذا الفصل الذي يحمل الكثير من الرؤى ووجهات النظر المدعمة بالمعلوماتية، يقرر عماد النويري أنه في واقع الأمر لا توجد سينما خليجية كما لا توجد سينما عربية، وإنما توجد تجارب فردية هنا وهناك من دون دعم حقيقي من الدولة أو من المؤسسات الثقافية المسؤولة بل هي محاولات وتجارب فردية غير قادرة على صناعة تيار أو تشكيل مدرسة أو المساعدة في إقامة صناعة قائمة، على رغم هذا الواقع هناك محطات

مضيئة لابد من الإشارة إليها، ففي الكويت هناك حركة سينمائية لإنتاج أكثر من فيلم روائي وأكثر من فيلم تسجيلي، وشهدنا خلال الأيام القليلة الماضية ظهور فيلمين هما «شباب كول» و«منتصف الليل» وفي الطريق ثلاثة أفلام روائية أخرى، عدا ذلك يمكن رصد تجارب العديد من السينمائيين الشباب بعضهم درس في أميركا وعاد والآخر مازال يدرس في الخارج.

وحول الصعوبات والتحديات التي تواجه صناعة السينما في الكويت يقول النويري إليها في هذا الفصل :أرى صعوبات متعلقة بالصناعة وبالتجارة وبالفن نفسه .على المستوى الصناعي لا توجد حتى الآن الإستديوهات المؤهلة لتصوير وتحقيق الأفلام كما هو موجود في المغرب أو سورية أو مصر، ومن الناحية الصناعية لا توجد حتى الآن صناعة المعدات والأدوات اللازمة لإنجاز الأفلام مثل الكاميرات وكشافات الإضاءة وحتى برامج الكمبيوتر الخاصة بالمونتاج والصوت. وعلى مستوى التجارة لا توجد شركات للإنتاج السينمائي تجازف بدخول مجال الإنتاج، وتكون قادرة على عمل دراسات جدوى اقتصادية لإنتاج وتوزيع الفيلم الخليجي، مازالت أغلب الشركات الفنية تتخوف من الأسواق العربية ومن عدم فهم اللهجات الخليجية في بقية الدول العربية.

إشكاليات الإنتاج السينمائي الخليجي

في الفصل الثامن، يمر النويري سريعا على موضوع إشكاليات الإنتاج السينمائي في الخليج، وهو فصل مكمل لسابقه، ويرى« أنه لا يوجد إنتاج سينمائي بالمعنى المتعارف عليه، في منطقة الخليج، فلا يوجد في أي دولة خليجية قطاع عام متخصص بالإنتاج السينمائي كما هو موجود في سورية مثلا، ولا توجد في أي دولة خليجية شركات إنتاج مختصة بإنتاج الأفلام السينمائية الخليجية كما هو موجود في مصر ونستثني في الوقت الحالي الإمارات وقطر، هذا رغم وجود تراخيص كثيرة للإنتاج السينمائي ضمن تراخيص شركات الإنتاج الفني، كما لا يوجد أي نوع من الدعم الحكومي المنتظم لإنتاج الأفلام في أي دولة خليجية كما يحدث مثلا في تونس والمغرب وإذا كان تاريخ السينما قد تجاوز مائة عام، فإنه وخلال أكثر من قرن من الزمان لم تنتج دول الخليج مجتمعة أكثر من عشرين فيلما من مجموع أكثر من 7000 فيلم عربي أنتجت خلال تلك الفترة، في واقع الأمر ما هو موجود عبارة عن واقع سينمائي متمثل في العديد من المحاولات الفردية والرسمية للتعرف على فن السينما منذ ظهوره، ثم محاولة عرضه كتسلية محببة لمشاهد شغوف بذاك الفن - الجديد، مع محاولة ترسيخه وتكريسه كعنصر مهم من عناصر



علي العدواني: أهمية هذا الكتاب نابعة من اقتراب النويري لسنوات طويلة من واقع السينما في الخليج

الثقافة، ومحاولة إدخاله كمنتج روائي وتسجيلي مطلوب للمشاركة في مشروع التنمية.

ويذهب النويري في دراسته للإشكالية إلى ما هو أبعد من ذلك، حيث يرى أن بعض دول الخليج مازالت لا تعرف السينما على مستوى العرض، مثل المملكة العربية السعودية، وبعض دول الخليج التي عرفت العرض، فإن المعروض فيها من الأفلام الهندية تتجاوز نسبته 80% من إجمالي الأفلام المعروضة، كما يحدث في دولة الإمارات العربية. وتشير الإحصائيات إلى أرقام متواضعة بالنسبة إلى مشاهدي السينما في دول الخليج العربي، إذ عرفنا أن عدد المترددين على دور السينما في الوطن العربي يبلغ ما يقارب 250 مليون شخص سنويا، وكلنا يعرف أن اقتصاديات السينما تعتمد على التوزيع. وقراءة ثانية متأنية من المؤكد أنها ستضعنا أمام حقيقة متجذرة عند أغلب السينمائيين في منطقة الخليج، وهي أن السينما أسلوب عصر والتخلف عنها تخلف عن العصر، وهي جزء من التطور الإعلامي الحالي، وهي ضرورة لأنه من حق الأجيال القادمة أن تتعرف على تفاصيل الواقع الحالي.

إلى حد ما يفصل النويري في شرح المشكلات التي تواجه الإنتاج السينمائي الخليجي، ويرى أنها تنحصر في الجوانب التالية:

1. مشكلات ترتبط بالصناعة.
2. مشكلات خاصة بالتجارة.
3. مشكلات مرتبطة بالفن.

ويعلق على ذلك بالقول :ففي ما يخص الجانب الصناعي فإن دول الخليج، عندما بدأت مشروعاتها التنموية بعد ظهور النفط ثم الاستقلال، كان الشغل الشاغل لها إقامة مشروعات البنية الأساسية ولم تشغلها كثيرا إقامة منشآت سينمائية مثل الإستديوهات والمعامل .ويعني ذلك أن السينما كإنتاج وكصناعة كانت ومازالت ضمن المشروعات المؤجلة، ونستثني من هذا التفسير دولتين هما السعودية والكويت، فالأولى لم تدخل السينما في حسابات خطتها التنموية لأسباب نعرفها والكويت اتخذت بالفعل خطة تأسيسية لإنشاء مراقبة للسينما مزودة بكل المعدات السينمائية بطاقة إنتاجية عالية تصل إلى إنتاج ثلاثين فيلما في العام.

وفي تقديرات النويري أنه نتيجة لعدم اهتمام الدول الخليجية بالإنتاج السينمائي فقد أدى ذلك بالضرورة إلى قلة الاهتمام بإقامة معاهد أو كليات لتعليم السينما لإعداد الكوادر اللازمة لتحقيق الأفلام، ويعني ذلك أن الكوادر أصبحت منشغلة بأمور ليست لها صلة بالسينما.

ويشخص النويري تواضع حركة الإنتاج السينمائي الخليجي بالقول: إن نقص الكوادر مع عدم وجود منشآت لازمة للفعل السينمائي أديا بالضرورة إلى تردد المؤسسات الفنية الخاصة في الخوض في مجال الإنتاج السينمائي .ولو حدث اهتمام رسمي على مستوى المؤسسات الخاصة بإنتاج الأفلام فإن هناك مشكلة التوزيع» مشكلات التجارة فحتى لو تمت زيدت دور العرض فيجب أن يؤخذ في الاعتبار الكثافة السكانية في الخليج، وإذا تحقق التغلب على مشكلة التوزيع عن طريق فتح أسواق خارجية، فإن هناك مشكلة اللهجة، فلو حلت عن طريق الدبلجة أو الترجمة أو التعود فستبقى مشكلات الفن، وهي الأهم والأخطر من وجهة نظري وأقصد هنا بمشكلات الفن الأفكار أو المقولات أو الموضوعات الخاصة بالأفلام وكيفية صياغتها فنيا ومساحة الحرية المطلوبة لتوصيل هذه الصياغات إلى الجمهور.

السينما الشبابية ..ومسار المستقبل

في يقيني على رغم أهمية البحث والاشتغال في

هـذا الفصل من قبل الناقد عماد النويري، وإثارته لعدد من القضايا المحورية المتصلة بواقع السينما الخليجيـة، فإن المقارنة التي لجأ إليها الباحث بين السينما الخليجية والأمريكية ومن ثم الألمانية، لم تكن في موضعها الدقيق نظرا للفروقات التاريخية والتقنية الواضحة بين مناطق المقارنة، وقد كان من المهم جدا للكاتب أن يواصل قراءته لحركة الإنتاج السينمائي الخليجي وفق الإحصائيات المعاصرة ووفق مـا أنتجته الأفكار السينمائية الخليجية الشبابية من إبداعات، فهي وحدها تقرر طبيعة الواقع ومسار المستقبل .ومع ذلك، فإن النويري له وجهـة نظر مغايرة، فهو يقول في الخليج يوجد مفكـرون يطرحـون الرؤى وكتاب يصـورون فنيا الأفـكار والأحداث، ومبدعون قادرون على تحويل المكتوب إلى مرئي لا ينقصـه الجمال والقدرة على التأثـير، لكن تتدخل أحيانا يد الموروث الاجتماعي لتمنع وتحجب وتشجب، وتتدخل أحيانا يد الرقابة وتغـير وتبدل وتمنـع أيضا، وأحيانـا ثالثة تتدخل أيادي قوى مختلفة لا ترى من السينما سوى أنها عمل من أعمال الشيطان، إن الإنتاج والتمويل أقل الأمور أهمية بالنسبة للإبداع والإنسان، ومن المهم ونحن نتحدث عن مشكلات الإنتاج السينمائي في الخليج أن نسأل ماذا نريد أن نقول من خلال هذا الإنتاج؟ وواقع الأمر أن مشكلات السينما لم تعد تلك المشـكلات التقليدية التي درجنا على الإشارة إليها.

رؤية توثيقيـة ..ورؤيـة نقـديـة

في تقديـمه التعريفـي لهـذا الإصدار، قـال علي غازي العـدواني مديـر تحرير مجلة الكويت في كتابـة أضواء على السينما في دول مجلس التعاون الخليجي: يقدم الناقد السـينمائي عـماد النويري رؤية توثيقية ونقدية للسـينما في الخليج، معتمدا على عرض تاريخي للبدايات بالإضافة إلى شهادات لبعض رواد العمل السينمائي.

وأهميــة هذا الكتـاب نابعة من اقـتراب النويري لسـنوات طويلة من واقع السينما في الخليج، من خلال حضوره العديد مـن الملتقيات والمهرجانات السـينمائية الخليجيـة، كمتابع ومشـارك بأوراق بحـث، وكعضو في لجنة تحكيم، وبحكم مشـاركته في تنظيـم وإقامة الكثير من فعاليات السـينما في الكويـت، والتــي كان هدفها التعريف بالسـينما في جدول مجلـس التعاون الخليجــي، ومن هذه الفعاليات ندوة السينما العربية العام، 1995 وهي أول ندوة سينمائية متخصصة تناقش واقع السينما في الخليج، وأسبوع السينما الخليجية الذي عقد في الكويت العام2007 .

ويذكـر النويري مسـاهمته أيضا كناقـد وباحث سينمائي في التعريف بالسينما في الكويت وفي دول مجلس التعـاون الخليجي مـن خلال مقالاته التي نـشرت في جريدة القبس عندمـا كان يتولى فيها مسـؤولية صفحة السـينما على مدى عقدين من الزمن، مما يجعل الكتاب بمنزلة شـهادة عن قرب ،وليست رؤية شخصية بعيدة عن الواقع.

وعـلى رغم عـدم وجـود إنتاج سـينمائي بالمعنى المعـروف في دول مجلس التعـاون الخليجي، فإن الكتاب يتمحور حول الواقع السـينمائي لكل دولة خليجية المتمثـل في العديد من المحاولات الفردية والرسمية، وهو واقع يندر وجود معلومات عنه في المكتبة السينمائية العربية.

كـما أن الكتاب يمثل خطوة ومسـاهمة من مجلة الكويـت من أجـل توثيق تاريخـي مطلوب لكل الفنون في دول مجلس التعاون الخليجي.

بين المعرفـة والتـوثيـق

من وجهة نظره الخاصة، كثف عماد النويري رؤيته لهذا المـشروع الثقافي السـينمائي بالقول: في واقع الأمـر لا يوجد إنتاج سـينمائي بالمعنـى المتعارف عليه في دول مجلس التعـاون الخليجي، وإذا كان تاريخ السينما قد تجاوز مائة عام، فإنه وخلال أكثر من نصف قرن مـن الزمان، لا يتجاوز عدد الأفلام الروائية الطويلة المنتجة في دول مجلس التعاون الخليجي ثلاثين فيلما، من مجموع أكثر من سـبعة آلاف فيلم روائي عـربي لا توجد إحصائيات دقيقة بهـذا الخصـوص تم إجراؤهـا خلال تلـك الفترة ،في واقـع الأمـر لا يوجد إنتاج سـينمائي بمقاييس الصناعة وبمواصفات السـوق حتـى نتحدث عنه إنمـا يوجد واقع سـينمائي متمثـل في العديد من المحاولات الفردية وأحيانا الرسـمية للتعرف على فن السينما منذ ظهوره، ثم محاولة عرضه كتسلية محببة لمشـاهد شـغوف ثم تكريسه كعنصر مهم من عناصر الثقافة، ثم محاولة إدخاله كمنتج روائي وتسجيلي مطلوب للمشاركة في مشروع التنمية.

في الخليج مبدعون قـادرون على تحويل المكتوب إلى مـرئي لا ينقصـه الجمال والقدرة عـلى التأثير لكن تتدخل أحيانـا يد الموروث الاجتماعي لتمنع وتحجب وتشـجب، وتتدخـل أحيانا يـد الرقابة وتغـير وتبدل وتمنع أيضا، ولأن الخليج ليس حقبة تاريخية منعزلة، أو قابلة للانعزال فإن مشـكلات السينما العربية تصب في الخليج والعكس صحيح.

في هذا الكتاب حاولت، قدر المستطاع، أن أذكر ما عرفت عن واقـع السـينما في دول مجلس التعاون الخليجي من خلال اقتراب حقيقي من هذا الواقع مـدة ربع قرن، ودفعني إلى ذلـك قلة المعلومات المتوافرة عن هذا الواقع، وأزعم أن ما عرفت ليس كل الحقيقـة عن واقع سـينمائي يحتاج إلى الكثير ليوثق بطريقـة صحيحة، على أمـل أن يأتي اليوم الذي يمكن فيه النظر إلى تاريخ السـينما وضرورة توثيـق هـذا التاريخ بشـكل علمـي وموضوعي ،وهكـذا حال البحث في موضوع السـينما في بلاد العرب.

النويري يشخص عن قرب إشكاليات السينما الخليجية..

ويناقض أبعادها برؤية نقدية موضوعية



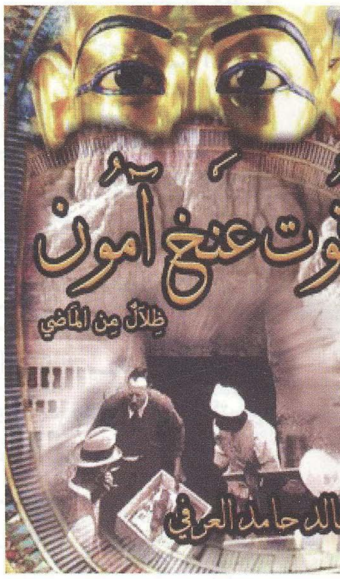
عماد النويري مؤلف الكتاب متوسطا الفائزين بجوائز مهرجان مسابقة أفلام من الإمارات

مكتبة «الفنون»

إعداد: مدحت علام
صحافي - الكويت

توت عَنخ آمُون ـ ظلالٌ من المَاضي

يتواصل صدور كتاب تُوت عَنْخ آمون ـ ظِلالٌ من المَاضي للكاتب خالد حامد العرفي عن دار أوبرا في القاهرة مع الأخبار المثيرة التي تتناقلها وسائل الإعلام كل يوم عن توت عنخ آمون، فيعيد إلى الأذهان قصة اكتشاف هذا الفرعون المجهول بتناول الكاتب عبر فصول الكتاب رحلة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون بدءا من الفصل الأول «فرعون المجهول»، فيعرض في أسلوب أدبي الكشف الأثري المهم ودلائله على يد الأثري هوارد كارتر وردود الفعل العالمية التي أثارها هذا الاكتشاف. كما يتناول وادي الموتى والكنوز بالإشارة إلى عقيدة الموت لدى قدماء المصريين، وشهرة طيبة ومقابر الفراعنة وقصة وادي الملوك. أما باقي فصول الكتاب فيتناول فيها لصوص المقابر الملكية واهتمام ملوك الفراعنة بمقابرهم، وكتاب الموتى ودلائل النهب وسجل سرقة مقابر وادي الملوك وخبيئات المومياوات الملكية، واكتشاف مخبأ الدير البحري وخبيئة المومياوات الثانية. ثم رحلة البحث «اختراق جدار الزمن» مع تناول تقنيات وأدوات البحث الأثري نفسها «مناهج ـ أساليب» وخطة التنقيب الأثري ولحظة الاكتشاف الرائعة ووصول اللورد كارنرفون وما كان من سبق صحفي عالمي.

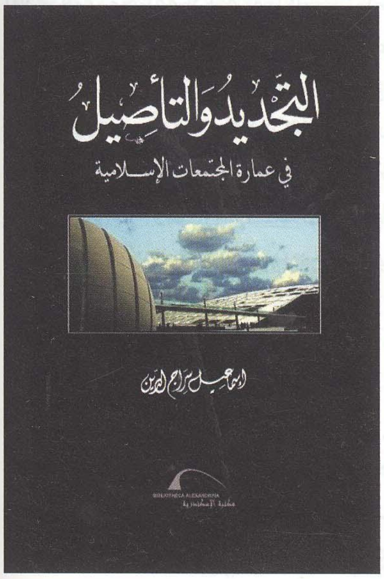


التجديد والتأصيل في عمارة المجتمعات الإسلامية

التجديد والتأصيل في عمارة المجتمعات الإسلامية.. كتاب صدر عن مكتبة الإسكندرية وباكورة سلسلة خاصة عن الدراسات المعمارية، وهو يرسم صورة موجزة عن تجربة جائزة الآغا خان للعمارة.

الكتاب من تأليف الدكتور إسماعيل سراج الدين، ويقع في 627 صفحة حلل فيها المشروعات الفائزة بجائزة الآغا خان للعمارة، عبر تسع دورات، على مدار خمسة وعشرين عاما هي عمر الجائزة. يتناول الكتاب الرؤية الأولية لجائزة الآغا خان للعمارة في البحث عن التعبير المعماري المتميز بالمجتمعات الإسلامية. وقد جاءت فكرة الجائزة حينما قرر سمو الأمير كريم أغاخان تدعيم عدد من الأنشطة التي تساعد على تحفيز الوعي الثقافي للمسلمين، وعلى إشعار أولئك الذين يبنون في العالم الإسلامي بمدى قيمة التراث الفريد للفن وللعمارة الإسلامية، وحثهم على إنتاج أعمال معمارية معاصرة، أكثر ملاءمة وانسجاما مع الحضارة الإسلامية؛ وكانت وسيلته لتحقيق هذا الهدف الطموح تتمثل في تخصيص جوائز تمنح كل ثلاث سنوات لتكريم الأمثلة المتميزة، التي تعتبر قدوة تجسد المزج الواعي بين الأصالة الثقافية والوسائل المعاصرة. وهكذا، بدأت جائزة الآغا خان في العام 1977.

في البداية كانت هناك فكرة أن جائزة الآغا خان يجب أن تقدم خمس جوائز، تصل كل منها إلى 100 ألف دولار أمريكي للمشروعات التي تظهر براعة معمارية على جميع المستويات، وحيث إن العمل المعماري لا يستطيع أن ينعزل عن المجتمع الذي يعيش فيه، فيجب أن يؤخذ في الاعتبار المحيط البيئي الذي تتم خلاله الممارسة المعمارية، وكذلك عملية البحث والتصميم والتقويم التي أدت إلى إنجاز العمل المعماري.



إخراج العرض الموسيقي بين المسرح والتلفزيون

حرص الكاتب مدحت أحمد مكاوي في كتابه «إخراج العرض الموسيقي بين المسرح والتلفزيون» الصادر عن «مؤسسة حورس الدولية ـ على الكشف عن طبيعة التأثير الدرامي والجمالي في فنون العرض الموسيقى المسرحي والتلفزيوني، وذلك لما للموسيقى من دور عظيم التأثير في وجدان الإنسان العربي بشكل عام والمصري بصفة خاصة.

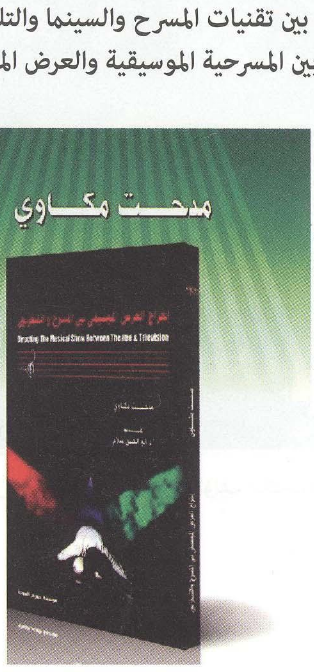
الكتاب مكون من خمسة فصول، في الفصل الأول يتناول المؤلف تطور النشأة التاريخية للموسيقى والغناء والرقص والمسرح عبر العصور، وصولا إلى المسرح الغنائي المصري وفرقه الغنائية الاستعراضية الشهيرة، ثم نشأة التلفزيون، وصولا إلى تقنياته الرقمية الحديثة وأوجه التشابه والاختلاف بين تقنيات المسرح والسينما والتلفزيون.

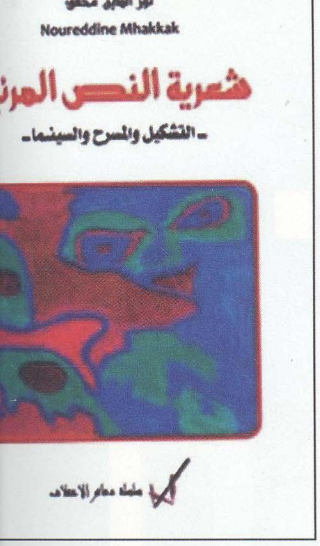
الفصل الثاني يتناول أنواع المؤلفات الغنائية للمسرح والأشكال الإبداعية الجديدة التي اختص بها التلفزيون كمدخل للمقارنة بين المسرحية الموسيقية والعرض الموسيقي التلفزيوني، مع الإشارة إلى عناصر الإخراج في كل منهما.

أما الفصل الثالث فيتناول التأثير الدرامي والجمالي بين الصورة في العروض المسرحية الموسيقية، وتناولها بالإخراج التلفزيوني، مع توضيح استخدام حركة الكاميرا وتنوع أحجام اللقطات بما يقيم علاقة بين المشاهد والممثل، لتحقيق التواصل بين العرض المسرحي والمشاهد التلفزيوني، تطبيقا على مسرحية «سيدتي الجميلة».

الفصل الرابع يتناول تداخل تقنيات إخراج العرض المسرحي مع تقنيات الإخراج التلفزيوني، وتوضيح علاقة الكاميرا وتقنية المونتاج بعناصر الإخراج المسرحي، تطبيقا على عرض «سوق الحلاوة».

أما الفصل الخامس والأخير فيتناول فيه الباحث بعض تجاربه الإخراجية في مجال المسرح والتلفزيون، من خلال تطبيقه على تجربة الإخراج والمعالجات الموسيقية في عروض موسيقية تلفزيونية لمسرحية «الناس اللي في التالت» للمؤلف أسامة أنور عكاشة، والدراما التسجيلية للفيلم التسجيلي «قيثارة الفنون» للباليرينا العالمية ديانا كالينتى، والحفلات الغنائية للفيلم التسجيلي «غنوا معي» للفنانة ماجدة الرومي، والمقطوعة الموسيقية المصورة «كلاسيكية المنتزه».





شخصيات من التاريخ

صدرت الطّبعة الثّانية من كتاب شخصيات من التاريخ للدكتور علي محافظة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وتناول فيه مؤلفه سير وتراجم موجزة للعديد من القادة التاريخيين ومن الشخصيات العربية والإسلامية والآسيوية والأوروبية والأميركية.

يقول المؤلف:

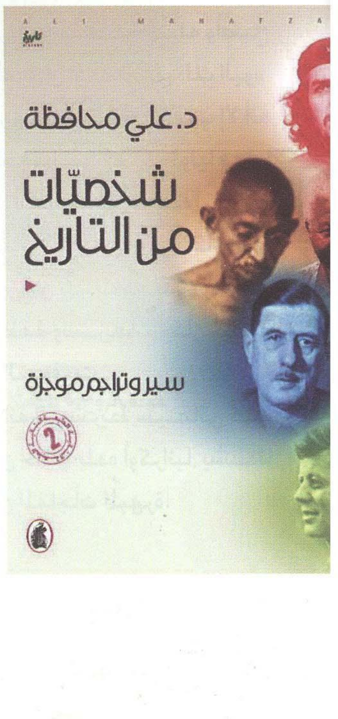
اعتاد المؤرخون العرب القدامى والمحدثون على كتابة مؤلفات في السير والتراجم للعصر الذي عاشوا فيه أو لعصور سابقة، ولكنهم قل ما تناولوا سيرا وتراجم لشخصيات من الأمم الأخرى. ولا شك في أن قراءة السير والتراجم متعة وعبر ودروس مفيدة، وهذا ما دفعني إلى نشر السير الواردة في هذا الكتاب.

يتألف الكتاب من خمسة فصول يحتوي الأول منها على سير شخصيات عربية وإسلامية، ويحتوي الثاني على سير شخصيات آسيوية، بينما يشمل ثلاث سير لشخصيات أفريقية. أما الفصل الرابع فيتناول سير شخصيات أوروبية، ويدور الفصل الخامس حول عدد من سير شخصيات أمريكية شمالية وجنوبية ووسطى.

وقد حرصت على أن تكون معظم هذه الشخصيات من المؤثرين في بناء العالم الحديث المعاصر، وسعيت – من خلال هذه السير – إلى إلقاء أضواء على تاريخ العالم الحديث والمعاصر بعامة، وعلى القضايا والمشكلات الدولية بخاصة، تلك القضايا والمشكلات التي مازال بعضها يشغل الساسة والمفكرين وعامة الناس في أيامنا الحاضرة. وحاولت، في عرضي لهذه السير، ما استطعت، أن التزم الحياد والموضوعية والابتعاد عن الهوى والعاطفة، وكلي أمل في أن أقدم للقارئ ما يمتعه ويفيده.

وأصحاب السير والتراجم الموجزة هم:

أبو ذر الغفاري، صلاح الدين الأيوبي، شجرة الدر، محمد بن عبدالوهاب، محمد علي باشا، أحمد عرابي، سعد زغلول، مصطفى النحاس، محمد إقبال، محمد علي جناح، عمر المختار، عبدالعزيز آل سعود، أحمد سوكارنو، مصطفى النحاس، فارس الخوري، الحبيب بورقيبة، هواري بومدين، آية الله الخميني، جنكيز خان، هولاكو، تيمورلنك، هوشي منه، طاغور، المهاتما غاندي، ماوتسي تونغ، ليبولد سنغور، الحاج أحمدو بلو، كوامي نكرومه، أحمد سيكوتوري، باتريس لومومبا، نلسون مانديلا، لويس الرابع عشر، وغيرهم.



شعرية النص المرئي: التشكيل والمسرح والسينما

يعد الكتاب النقدي «شعرية النص المرئي: التشكيل والمسرح والسينما» للكاتب المغربي نور الدين محقق، من الإصدارات الفنية المهمة.. وتضمن غلافه لوحة تشكيلية من إبداع الكاتب نفسه، وذلك عن منشورات «سلسلة دفاتر الاختلاف» بمدينة مكناس في المغرب. ويتكون هذا الكتاب النقدي المهم من مقدمة عامة حدد فيها الكاتب مفهوم النص المرئي وحدوده وخاصياته، ومن ثلاثة فصول كبرى، كل فصل منها اختص بجنس فني مرئي. فالفصل الأول خصصه الكاتب للتشكيل وقضاياه، وقد تطرق فيه إلى جاذبية الفن التشكيلي وغواية الفن التشكيلي وجمالية الفن التشكيلي، والفن التشكيلي المغربي. أما الفصل الثاني فقد خصصه للمسرح تنظيرا وإنجازا، حيث تطرق فيه إلى المسرح المغربي وهاجس البحث عن الحداثة وشعرية المسرح المغربي وأبعاده الفكرية والجمالية، والتواصل الأيروسي في مسرحيات محمد مسكين، ولعبة المرايا المتجاورة ورغبة الرحيل إلى مدن الحلم ورحلة الجنون والخيال في عمق الواقع. في حين خصص الفصل الثالث للسينما عبر تناول بعض أهم الأفلام المغربية الممثلة لها سواء على مستوى الفيلم السينمائي الطويل أو الفيلم السينمائي القصير، حيث تطرق إلى شعرية الحب وهوس الانجذاب في السينما المغربية، وتمظهرات البنية الدرامية في السينما المغربية، وشعرية التوالد السردي واندماجية الحكايات المتعددة والصورة السينمائية، وعلائقية الأحداث وشعرية الفيلم السينمائي المغربي القصير. ثم خاتمة بين فيها الكاتب مدى تفاعل هذا النوع من النصوص المرئية مع المتلقين لها، ومدى أهمية دراستها في عصر الصورة ووسائط الاتصال الجديدة، بغية الوقوف على الآليات المتحكمة فيها وفي صيرورتها وتقريبها إلى المتلقي قصد التفاعل معها.

مفارقات هوليوودية

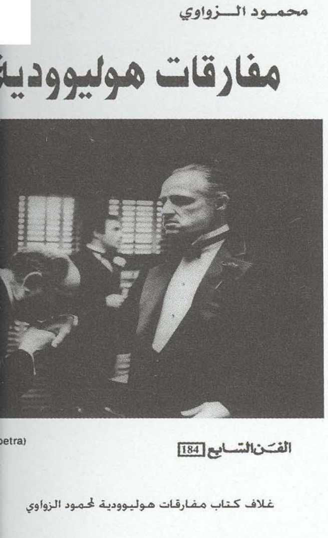
«مفارقات هوليوودية».. كتاب فني للناقد والإعلامي محمود الزواوي، يتضمن رؤية نقدية جديدة. وقدم المؤلف من خلال صفحاته 333 ـ التي جاءت من القطع الكبير ـ أحداثا ومواقف وعلاقات ومفارقات فنية متنوعة عن حياة أبرز نجوم السينما الأمريكية وأساطينها، كما يكشف الكتاب ـ الصادر حديثا عن سلسلة منشورات الفن السابع بدمشق ـ جوانب لخفايا صناعة الفيلم الهوليوودي وعوالمه، إضافة إلى قدرة تأثيره الواسع في السوق السينمائية العالمية والمتلقين من سائر الثقافات.

يبرز الزواوي بكلمات وجمل واضحة غير متكلفة الكثير من المآسي والطرائف، والصدف وضربات الحظ والنجاح والفشل، والتقلبات من رحلة العذاب والفقر والتشرد إلى جمع الثروات والإنجازات التي عصفت بحياة قامات ونجوم السينما الأمريكية.

من بين عناوين موضوعات الكتاب هناك: «الصدفة في اختيار هوليوود عاصمة للسينما»، «فانيسا ريدغريف نموذج للالتزام الفني والسياسي»، «شون بين الممثل الموهوب والإنسان المتمرد»، «نيكولاس كيج من بائع في صالة عرض إلى نجم سينمائي»، «سلمى الحايك أشهر نجمة سينمائية من أصل عربي»، «الصورة المشرقة للعرب في هوليوود»، «سيطرة اليهود على عاصمة السينما العالمية»، «أفلام تنبأت بأحداث حقيقية»، «أفلام بلا مخرجين».

يفيض الكتاب بتلك المعلومات المفيدة والممتعة عن عوالم هوليوود وأساطينها بحيث يسد فراغا في المكتبة السينمائية العربية التي طالما تناولت تلك الأفلام ونجومها، لكنها عجزت عن تحليل وتفسير التحولات والعلاقات التي أثمرت أعمالا وأسماء ظلت في ذاكرة عشاق الفن السابع.

منذ وقت مبكر يعود إلى ربع قرن من الزمان بدأ الزواوي مشواره النقدي في كتابه الأول المعنون «جوائز الأوسكار» الذي صدر في القاهرة ضمن مطبوعات دار الهلال، وفيه زخم كبير من التوثيق المعلوماتي حول أشهر جائزة في الفن السابع، وهو الكتاب الذي قاد العديد من النقاد العرب إلى الاهتمام بالرصد والتوثيق المعلوماتي لأشهر المهرجانات الدولية، فأصدروا عنها أكثر من كتاب لاحقا.



غلاف كتاب مفارقات هوليوودية لمحمود الزواوي

أخير

عزيزي صديق المرحوم

بخطوات ثابتة ومدروسة يعمل المترجم التونسي وليد سليمان. فبعد ترجمته لكتاب «أيروس في الرواية» لماريو بارغوس يوسا. يتحفنا هذه المرة بترجمة جميلة من الروسية إلى العربية. فاتحا لنا نافذة أدبية على الأدب الأوكراني المعاصر من خلال رواية «عزيزي صديق المرحوم» التي صدرت في طبعة أنيقة عن منشورات وليدوف. وهذا العمل للروائي العالمي أندريه كوركوف الكاتب الأكثر مبيعا في أوروبا الشرقية والذي تُرجمت رواياته إلى أكثر من 35 لغة.

منذ الصفحات الأولى نتذكر مناخات كافكا. نتذكر بطل روايته «المحكمة» وهو تائه في أروقة المحكمة مُحاكما عن قضية لا يعرف تهمته فيها. إلا أن بطل كوركوف هذه المرة تائه في أروقة يأسه وضياعه وهو يعرف جيدا تهمته: البطالة واللاجدوى. لا معنى لحياته. لا عمل لديه. علاقته بزوجته وصلت إلى حضيض اللامبالاة ولا أصدقاء لديه. حتى أنه لا عشيقة لديه. وأيامه تتشابه في رتابة خانقة وقاتلة. فجأة يلتمع الحل كبارقة بديهية. بما أنه عاجز عن الانتحار فإن الحل المثالي يتمثل في الموت قتلا! هكذا سأدخل التاريخ. ستكتب عني الصحف وتتناقل وسائل الإعلام خبر اغتيالي وسيبحثون في ملابسات الجريمة ويبحثون عن قاتلي. هكذا فكر توليا بحماسة الغريق الباحث عن قشة أمل وهمية.

البطل الذي اختار دور الضحية يبحث عن شخص ليقتله. يستأجر قاتلا عن طريق أحد أصدقائه النادرين ويتبادل المكالمات مع قاتله من دون أن يلتقيا. ومن دون أن يعرف القاتل من سيقتل بالضبط إلا من خلال صورة يضعها توليا في صندوق بريده حسب الاتفاق.. يُحددان المكان والزمان لتنفيذ عملية القتل وينتظر بطلنا اليوم الموعود بلهفة إلى درجة أنه لا يهتم فيها بكل ما يحدث من حوله. فلا يهتم برحيل زوجته العلني مع عشيقها وأخذها لأثاث البيت. وبدلا عن ذلك يهتم بأيامه وساعاته وقهوته الأخيرة. يكون في الموعد تماما. في ركنه المعتاد في المقهى متلمظا آخر فنجان قهوة له.. إلا أن القاتل يخلف موعده ويخرج هو من المقهى متحررا ومستعيدا رغبته في الحياة خاصة بعد أن يلتقي ليلتها بفتاة الليل لينا الجميلة والمدهشة التي تدخل البهجة إلى حياته. وتصبح مواعيد لقاءاتهما المتفرقة والمتباعدة حينا والمتقاربة حينا آخر هي الخيط الذي يجعله يتعلق بالحياة من جديد.. وينسى هكذا حكاية موته المبرمج. إلا أن القاتل لا ينساه. وهنا تبدأ العقدة حيث يحاول توليا الهرب من قاتله إلا أنه يعرف من خلال الوسيط الذي رتب المسألة بأن القاتل سينجز المهمة على أتم وجه.

ونظرا لاستعادته الرغبة في الحياة. يبحث توليا عن حل ما ولا يفكر سوى في استئجار قاتل جديد ليحميه من القاتل الأول. ويُخلصه منه بقتله. وهذا ما يحدث. تتطور الحكاية بجريمة قتل يلتقط خلالها توليا في غيبوبة الصدمة حافظة القتيل ويجد فيها صورة زوجته وعنوانها. بعد أشهر من التردد يقرر زيارتها وإعطاءها المبلغ المالي المتفق عليه مدعيا أنه صديق زوجها المرحوم وأنه مدين له بهذا المال. بشكل ما تُغرم المرأة به من دون أن تعرف أي شيء. معتقدة أنه فعلا صديق زوجها. وهكذا يقول لنا توليا إنه وبعد أشهر قليلة تزوج زوجة قاتله-قتيله وأصبح طفله ابنا له. وحين يفتح ذات صباح صندوق بريد المرحوم ويجد اسم شخص من المفروض أن يُقتل في ذلك اليوم. يتجه إلى المكان المنشود ليتعرف على الرجل ويستمر في مراقبته فيرتعب هذا الأخير وينهض محاولا الهرب إلا أنه يموت جراء أزمة قلبية. وهكذا يُعتبر توليا بشكل أو بآخر من تسبب في قتله... مما يجعلنا نفكر في أن توليا فعليا قد استحوذ كليا على حياة المرحوم. تزوج زوجته وأصبح طفله ابنه ويقطن في بيته وأخيرا امتهن مهنته!

هل كان هذا هو الحل؟ امتلاك حياة شخص آخر هو السبيل للخلاص من جحيمه الذاتي؟ نرى من خلال القاع الذي تردى فيه توليا. القاع الذي تردت فيه أوكرانيا في تلك الفترة اقتصاديا واجتماعيا. وليس من باب المصادفة أن يتحدث كوركوف على لسان بطله عن روسيا وعلاقتها بأوكرانيا في آخر الرواية في لمحة خاطفة وسريعة.. وكأن حكاية توليا تختزل حكاية أوكرانيا المُتخبطة في محاولة استعادة قوتها بعد انهيار الاتحاد السوفييتي.

يشدنا أندريه كروكوف بلغة سلسة وذكاء سينمائي (وبالفعل سبق أن تحولت الرواية إلى شريط سينمائي كتب كوركوف السيناريو الخاص به) منذ الصفحات الأولى للحياة الداخلية لبطله ومن خلاله بلده أوكرانيا. يشدنا بخبرة الحاوي الذي يعرف أن حكايته ستبهرنا وأن قبعته الروائية تخفي لنا الكثير من المفاجآت المُبهرة!

إيناس العباسي

كاتبة ومترجمة تونسية

رسم وقصيدة

شعر: عبدالحق ميفراني *

رسم: خالد نصار **

يد شبيهة باليقين ...

ترى .. كيف يطل الضياء
من أعين اليقين؟
من هناك
يشعل حجر الحكمة
تستعيد وريقات المحو
روح المجاز
وهو
المكلل بتواطؤ العرافة
يسمي للتيه أجنحة
يخط على رمل الكشف
ما يتوارى
خلف صلابة حدائق الحواس..
تلك التي
تجوب هواء الاستحالة
كلما اكتشفت
يدي
قصائد تشبهني..
ترى كيف يعيد الماء
نزوح يدي
وهي البياض
الوحيد
ليقين الضياء ؟ ؟..

كأنما ...

ارتدتها قرب العدم ..
صوب الشجرة الوحيدة للحياة،
ينبغي أن تمتد يدي كالضوء لتصغي
لآخر ضوضاء العالم .لذا تسعد وجنتي
الظلام كلما أخرت قليلا حركة الهواء ..

هل تختبئ الرائحة في الصدفة
كي تحدد الفكرة نص الدهشة ؟ ؟
ولأن العراء سر يدي، ولأن يدي
تترك الرغبة بجسارة.. يمكن إذن
أن تصادف نصوص الحديقة, وجه
الشجرة
ا
ل
و
ح
ي
د
ة
للحياة..
لبرهة،
تحدق شفاه الفراغ في الرذاذ
الذي أتركه وحيدا خلف الروح..
الرذاذ الخامد من لذة الماء..
هو شبيهي حين يرسم لموته آخر
فصل للحب..
لذا تكترث يدي بالنظر
لتلك الشرفات اللواتي تركن آخر
عاشق ينتحر خلف ستائرها..
هل تختبئ الفكرة حقا في الصدفة؟ ؟
ولأني الصوت الآخر للصحراء..
تأتي دوما الحاجة للسهرة نساء
يضج المجاز امتدادهن في..
قبل أن أتمم
باغتتني الريح بنصي الساخر:
أقصد الرؤى
حين يلتحف الكون الضرورة
كلما أعدت نفسي بالمكان ذاته..
فرشة من السواد
والحكمة
تتدلى ولازالت
من تفاحة الشجرة الوحيدة
للحياة...



* شاعر – المغرب.

** فنان – فلسطين.